dieciséis II semestre/2003

JOSÉ DE LA CUADRA
homenaje

kipus

ISSN: 1390-0102

• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

kipus
• REVISTA ANDINA DE LETRAS •

dieciséis II. semestre/2003

CONTENIDO

IN MEMORIAM

MARTHA RODRÍGUEZ 3 Ángel F. Rojas: la identidad como opción y la posibilidad del regreso

HOMENAJE

HUMBERTO E. ROBLES 17 Al rescate de textos ignorados de José de la Cuadra (Nota bibliográfica)

APÉNDICE:

TEXTOS DE J. DE LA CUADRA:

43 Los frutos del desatino

44 Cosas de la vida

46 Ruta

46 *Palo'e Balsa (Vida y milagros Máximo Gómez, ladrón de ganado)*. Capítulo II

55 El arte ecuatoriano del futuro inmediato

62 *Sanagüín*. Novela azuaya

70 Tres cartas al poeta Jorge Carrera Andrade

YANNA HADDATY MORA 73 José de la Cuadra y Rafael Heliodoro Valle: *Cartas hispanoamericanas*

MIGUEL DONOSO PAREJA 89 De la Cuadra: *Obras completas*, realismo mágico y una discutible reivindicación

FERNANDO BALSECA 103 Los ríos profundos de José de la Cuadra: lo montuvio y lo nacional
MICHAEL HANDELSMAN 113 José de la Cuadra y las supuestas asincronías latinoamericanas
RUT ROMÁN 125 Dualidad y ambivalencia en *Los Sangurimas*
JUAN PABLO CASTRO RODAS 143 Las dos Tigras
RAÚL VALLEJO 163 El *viaje* en el José de la Cuadra de *12 siluetas*
RAÚL SERRANO SÁNCHEZ 171 «La Tigra»: «tan viva como un pez en una redoma»
VERÓNICA VACA 191 Visión sobre la mujer en la obra de José de la Cuadra
MARÍA LUZ CEVALLOS 195 José de la Cuadra como precursor del realismo mágico
GABRIELA VARGAS 199 José de la Cuadra es el precursor del realismo mágico
CARMEN ROSA LÓPEZ 205 El papel de la mujer en la obra de José de la Cuadra
IVÁN DARÍO VILLEGAS 209 El reencuentro con nuestro ser cultural: *Los Sangurimas*
LIDIA DENISE VITERI 213 Visión sobre la mujer: «La Tigra»

RECUPERACIONES
DEMETRIO AGUILERA MALTA 217 José de la Cuadra: un intento de evocación
CARLOS MASTRONARDI 227 José de la Cuadra: *Horno*
ALEJANDRO CARRIÓN 229 Sobre cuándo y cómo José de la Cuadra escribió «Guásinton»
ABDÓN UBIDIA 233 Aproximaciones a José de la Cuadra

CONVOCATORIA
Jalla 2004 247

COLABORADORES 251

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

ÁNGEL F. ROJAS: LA IDENTIDAD COMO OPCIÓN Y LA POSIBILIDAD DEL REGRESO*

Martha Rodríguez

A pesar de tratar temas diversos, existen algunas constantes en el plano actancial de los cuentos de *Un idilio bobo*.[1] Las he resumido en tres vertientes: la identidad como opción, la posibilidad del regreso a un mundo primigenio, y la relación de la literatura con la íntima condición del ser humano.

I. LA IDENTIDAD COMO OPCIÓN

Las narraciones que dan cuenta de esta vertiente son: «Carate», «Achirano», «Sangre pesada», «El maestro Mariano Guamán, según la versión de su colega Aurelio Benítez», «Un idilio bobo», «Hoc erat in votis», «Viento grande».

«Carate»

El tema es la abulia, la inercia de un hombre atrapado por su destino, cercado por su entorno y por no haber tomado en su momento una o dos decisiones clave; por no haberse atrevido o autorizado a trascender.

* Este texto de la narradora lojana Martha Rodríguez, es un homenaje de *Kipus* al escritor Ángel F. Rojas (Loja, 1909-Guayaquil, 2003) quien falleció en el transcurso del año 2003 en el puerto principal, en donde residió por muchos años. Rojas fue nombrado profesor honorario del Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, el 24 de abril de 2001; ocasión en la que la catedrática y crítica literaria Alicia Ortega leyó un discurso [cfr. *Kipus*, No. 12, Quito, 2000-2001, pp. 3-8], que destacaba la trayectoria y los méritos de quien, sin duda, es uno de los autores vitales de la literatura ecuatoriana del siglo XX (N. del E.).

1. Ángel F. Rojas, *Un idilio bobo*, Quito, Libresa, 1996.

La abulia de don Elías Castañeda fue perceptible desde que él llegara a su finca de El Pedregal: no modificó ni decidió nada; incluso se instaló en la casa en ruinas. El agente —buscado por el propio Elías— que dio el golpe de gracia a su estado fue la negra Casimira, con la que convivía desde varios años atrás. Fue ella quien en su momento le impidió encontrarse con la maestra de «sonrisa de dientes anchos y un perfume de mujer pulcra y de polvos de arroz (que) dieron a entender a don Elías Castañeda que allende el río quedaba un mundo bastante diverso del medio en que arrastraba su vida» (p. 244).

Pero don Elías no decidió. Y la negra Casimira, al emborracharlo para que no acudiera a la cita, y al realizar el ritual necesario para contagiarlo de una enfermedad vergonzante, oficia como destino: el que atrapa, envuelve, envenena, ciega: entonces ya no se lo puede matar ni escapar de él. Tanto no puede escapar don Elías, que ni siquiera se atreve a mirar sus propias manos para constatar si el contagio finalmente se produjo o no. El horror que paraliza, el desprecio de sí mismo que lo lleva a cubrirse (sus manos con guantes, día y noche) y a encerrarse en vida con Casimira, la que lo envenenó.

Hay que señalar que en la historia se sugiere con maestría una atmósfera pesada, en la que no faltan los elementos mágicos (como la posibilidad de contagiar voluntariamente a otro una enfermedad de la piel; o la planta que resiste la más dura sequía, y que se da modos de echar una flor que atrae irresistiblemente al ganado, y que lo envenena); la imposibilidad de escapar es, por momentos, una barrera física: cuando el Pedregal —terreno árido— se ve cercado por el cauce violento y crecido del río, a causa de las lluvias torrenciales a poca distancia del lugar. Esta barrera, convocada por la naturaleza, descarta cualquier posibilidad de huida. Atmósfera que cerca, que objetiva la opción íntima de haberse negado a decidir, a escapar. Por momentos recuerda el opresivo aislamiento de «Luvina», de Juan Rulfo.

«Achirano»

El tema de este cuento se sugiere ya en «Carate», en «Sangre pesada» y en «Un idilio bobo»: la vergüenza por lo que se es, por el nombre (sobrenombre, en este caso) heredado de los ancestros, y que define al individuo.

El nombre del personaje —Manuel Mesías Gallardo— sintetiza su condición de avergonzado, flagelado, victimado, y es también su propia antítesis: no hay honor ni orgullo en él. Manuel Mesías huye de un vecino, que es quien esgrime su apodo —Achirano— y se lo grita donde lo encuentra, con saña; la vergüenza, la indignación muda de Juan Manuel son la única respuesta a la provocación, y es precisamente este efecto lo que alienta el deseo de su perseguidor de continuar en el juego, de ir en búsqueda y atacar ex profeso a Juan

Manuel para humillarlo. En cuatro ocasiones éste consigue huir, pero es descubierto; la quinta resulta la definitiva: el acosado se suicida.

El apodo le llegó por herencia, de su padre y de su abuelo; con el agravante de que, siendo el hijo único, no tenía con quién consolarse compartiéndolo. Remarca su condición de soledad negando una y mil veces lo que era un rasgo de identidad familiar y volviéndose un paria, imposibilitado desde siempre de tomar alguna decisión distinta de aquella de huir, y de negarse a sí mismo definitivamente, al final de la historia, con su propia muerte.

En el nivel actancial, las oposiciones entre perseguidor-perseguido, verdugo-víctima se mantienen con acierto y tensión, a pesar de que desde el comienzo conocemos cuál será el desenlace.

«Sangre pesada»

El tema es la soltería —con visos de irredimible, a sus veinticinco años— de la hija de una india vendedora de mote.

Lo que parecía iba a ser una indagación sobre los complejos que se generan con el mestizaje, desemboca en una oposición entre dos condiciones simples, que el saber popular identifica muy bien: ser simpático (con «don de gentes») o ser antipático («de sangre pesada»).

El personaje mejor caracterizado —otra de las claras estampas de Rojas— es el de la vendedora ambulante de mote; la que vestía pollera de bayeta e iba descalza, que tenía lengua viperina y gustaba de pelear, y quien alguna vez estuvo en la cárcel durante ocho días por el robo frustrado de un cerdo, que iba a perpetrar su esposo. Es esta mujer iletrada la que calzó siempre a su hija y se preocupó de darle el oficio de modista, para que vistiera bien y no fuera lo que ella, la madre, había sido.

La hija, Dolores Uchuari, es una mujer atrapada por un destino que la marca; ella cree que el estigma es ser hija de una motera, y llega a pensar que acaso debiera huir de ese sitio donde todos conocen su procedencia. Pero luego ya no está segura. Y, antes de que escape, es un niño quien le espeta la razón por la cual incluso los pequeños la martirizan: su velada persecución es porque Dolores «tiene sangre de chinche» (p. 96): esa era la verdadera marca.

La revelación la hunde y termina abrumada por lo que ella supone irreversible. Es la historia de un personaje que no decide, que no se esfuerza por escapar de su destino aparente; por el contrario, se encierra —«no volvió a sentarse en el umbral» (p. 96)— en inerte e infructuosa condena, a merced de la negación de su propia identidad.

«El maestro Mariano Guamán, según la versión de su colega Aurelio Benítez»

El tema es el recuento de la vida del indio Mariano Guamán en sus facetas de líder comunitario, maestro rural y «tinterillo».

Quien informa sobre Guamán es otro maestro, Aurelio Benítez, suicida frustrado de quien se dice ha caído en la demencia; basa este juicio su acusador en la acción de Benítez —tildada como escandalosa y digna de sospecha— de haber registrado la no solicitada información sobre la vida y obras de Guamán en el cuasi sagrado «Libro Oficial de Registro Escolar» —prosaico volumen que debe contener «con su encasillado, con sus formularios impresos en los Talleres Gráficos Nacionales (...), los centros vitales de interés presentados a los chicos, (...) cuidadosas anotaciones acerca de los trabajos realizados por ellos dentro y fuera de la escuela» (p. 173)—.

Los sentidos que se oponen son múltiples y de variada índole: el poder y un orden jerárquico establecidos (un estado de cosas), frente al doble cuestionamiento de los mismos (por Guamán y por Benítez); prestigio vs. estigma social; verdad vs. falsedad; la toma de una opción vs. la aceptación inerte de un destino impuesto; la palabra en su versión oficial, duradera e imponible, vs. la palabra deleznable, destinada a perecer.

Es significativo que al final el peso de una censura oficial recaiga sobre Benítez, el que realiza la crónica, el «demente», el maestro que no se atiene a llenar los formularios escolares según lo solicitado; no se cierne censura mayor sobre Guamán, quien consigue una subversión mayor y más significativa: en su papel de maestro escolar hace competencia a los maestros que envía el Estado, y tiene más aceptación que éstos; como representante indio ante las Cámaras de Diputados (enfrentado al poder político mismo) obtiene una victoria que su comunidad indígena ha perseguido desde hace más de dos siglos.

La clave está en que Guamán ha realizado una opción para subvertir su destino, mientras Benítez, con su suicidio frustrado —su huida—, es quien pierde. Guamán se concede libertades y oficios reservados a los blancos: tener ganado de media raza (hizo cruzar a su vaca con toros de raza del patrón, a escondidas) y un nieto blanco, de igual nombre que su patrón; ejercer de «tinterillo» en los años últimos de su vida. Y no se le acusa de falseador ni siquiera cuando imita los vicios de corruptos abogados blancos, cuando «aparece el rábula, el discutidor de mala fe, que se vende, da consejos a ambas partes lanzándolas entre sí, y acompaña a una y a otra, separadamente a la consulta de distintos abogados» (p. 203). Ni siquiera en esas circunstancias recibe frases condenatorias de su comunidad: ésta le reconoce el lugar especial que él se ganó, y habiendo aprendido ésta, desde tiempo atrás, a vivir con los efectos co-

laterales de este oficio: «Con el andar del tiempo, merced a su profesión leguleya, se convirtió en un indio acomodado. Seguía inspirando confianza, como la inspira todavía. Pero no fue un renegado de su raza y de sus costumbres, como otros que, dejando su condición pobre o miserable, según los casos, abandonan el traje, el modo de vivir y se amestizan. Contra éstos, por el contrario, esgrimía sus furores» (p. 204). Los suyos dan crédito, pues, a su lucha y a su verdad.

Guamán reafirma y multiplica las opciones que tenía en tanto indio, ratifica de igual modo su pertenencia a su comunidad, y su derecho a ejercer sus oficios a discreción y a vivir como él decide: el haber optado le concedió identidad, y lo salvó.

Otra oposición en este cuento es la de dos categorías de la palabra. Por un lado está la palabra susceptible de ser olvidada, perecible, de la que se puede renegar (la hablada o la que los indios escriben, valiéndose de un punzón, sobre el registro viviente de las hojas de penca de cabuyo, a la vera de los caminos; es palabra frágil, que morirá con la planta; palabra de niños; palabras de tanteo o palabras fútiles). Por otro lado, tenemos a la palabra escrita indeleblemente sobre papel, susceptible de ser guardada y protegida durante siglos incluso, y que tiene el poder de contener resoluciones: «Primero tenemos la copia del mandado del Rey Blanco Tayta Felipe II de España, que dejó las tierras de la legua para las comunidades indígenas. Después está la escritura de compra que volvimos a hacer de estas mismas tierras al Comisionado de la Audiencia y Chancillería Real de Quito. Esto, y el alegato que han de presentar en Quito los delegados de estas comunidades ante el Congreso han de conseguir que el Concejo nos devuelva nuestros terrenos» (p. 189); palabra sellada y ratificada, asentada e inscrita. La única con poder de resolver.

Esto explica el «sortilegio del papel sellado» (p. 204), el amor del indio por el litigio judicial: «Por una nimiedad son capaces de estar peleando años enteros, con un costo que supera mil veces el del objeto materia de la controversia» (p. 202). Es la determinación judicial, inscrita en papeles valederos, lo que reafirma sus derechos y sus razones. Y tienen este valor a pesar de estar construidas estas resoluciones a base del «manejo de códigos, de leyes adjetivas y de malas artes (...). Los códigos, un valladar por el que se cuelan, como si fuera un tamiz...» (p. 205). El silencio, lo que el personaje Benítez no alcanza a enunciar y lo trastoca en puntos suspensivos, se refiere precisamente a las artes mañosas que Guamán aprendió, inevitablemente, y con las que la comunidad india ha aprendido a vivir —sorteándolas, poniéndolas otras veces a su favor, adueñándose un poco de ellas—.

En definitiva, lo que cuenta es el carácter de oficial que un escrito posea o no, aún si se tratara del «Libro Oficial de Registro Escolar». Pero Benítez no consiguió el derecho de escribir su verdad en este nimio registro público: no

se adueñó de las artes, no peleó bien, no optó. Es por eso que lo multan, se pone en riesgo de perder su empleo, y es tildado de loco. Porque Benítez está solo y carece de identidad.

«Un idilio bobo»

El tema es un romance por correspondencia entre un joven pobre, de Loja, y una adolescente millonaria, de EE.UU.

Cuando estallan el amor dolido y la vergüenza de Andrés Peña (por su mísera condición y por su fealdad —sobre las cuales ha mentido—, por la imposibilidad de trascender su vida y su mundo), envía una carta final, en la que dice la verdad sobre su vida e incluye su foto. Paradójicamente esta carta, la única veraz, resulta cínica: porque va destinada a destruir la ilusión de la joven millonaria, a poner dolor en su corazón que jamás ha sufrido; porque su misión es la venganza: el único desquite posible ante esa mujer que representa lo bello y la riqueza (lo que le será negado por siempre a Andrés) es asumirse como feo y pobre, y restregarle a Jacqueline esta verdad en la cara.

A partir del momento en que Andrés Peña se reconoce tal como es, tiene una mínima opción en su vida: la venganza; decir: «yo le metí un fuerte amor en ese pecho que jamás había sufrido una sola amargura (con una mentira)» (p. 64), pero sobre todo, decir también: «a esa mujer separada por un abismo de mí, y a esa mujer a quien jamás pudiera hacer mía, yo, Andrés Peña, débil, insignificante y oscuro —desde miles y miles de kilómetros de distancia— le trastorné la vida, le envenené la vida (con mi verdad)» (p. 65). Acción perfectamente valedera. Producto solo de una opción: aceptarse a sí mismo, aceptar su realidad.

Con la mentira sobre sí mismo no podía trascenderse: solo con la verdad, aunque ésta tuviera la apariencia de un acto cínico, y aunque le provocara dolor. Pero no cabía otra opción, jamás la había tenido; de tal suerte que hizo lo que debía: dijo la verdad —acaso por primera vez puso en palabras su identidad: «éste soy»—. Era el camino correcto, y decidió.

«Hoc erat in votis»

El tema es la compra y pérdida de una máquina de escribir usada, y la citación a su dueño para que se lo investigue por robo.

Mientras el oficial espera para retirarle la maquinilla, el joven escribiente —ávido lector, deseoso de otorgar sentidos a los pequeños hechos de su vida— asienta en pocas cuartillas su propia historia; pese a todo, él se juega la esperanza de que ese escrito, enviado a un concurso literario, pudiera cambiar

su destino, pobre y amenazado —en el orden de lo práctico, está ante la posibilidad de enfrentar un juicio, perderlo e ir a prisión—.

Nuevamente nos encontramos con un personaje que pretende una victoria sobre la propia condición, para oponerla a su indefinición, a su pobreza y a su despojo. Busca esos sentidos que articulen los hechos narrados de su vida reciente —que parecen no tener correlación entre sí— valiéndose de cuatro frases latinas que el personaje ha llegado a conocer a base de sus lecturas. ¿Por qué emplea las cuatro frases en latín? Por su resonancia (cfr. p. 126) y porque interpretan la dimensión de grandeza que hay en su esperanza, no únicamente por ser tal sino por estar mediada precisamente por la palabra clásica. Tiene fe en conseguir el cambio por intermedio de estas voces que definen, que tienen el poder de cortar, de cerrar destinos o de abrirlos. El poder de la propia palabra, la que da cuenta de uno en tanto individuo, ahora sentada por escrito; esto es, validada, rindiendo cuenta, compitiendo con aquella otra de los documentos oficiales, la del poder.

«Viento grande»

El tema es un entierro o «huaca» (el ocultamiento de un tesoro, en el pasado).

Para recuperar ese tesoro es preciso conocer la «abusión» (el secreto ligado al ritual de su enterramiento), y repetir cada detalle de dicha ceremonia; de lo contrario la «huaca» se esconde (se puede excavar en el sitio preciso, pero no se dará con el tesoro).

Entra en juego aquí un sentido universal y mágico de justicia, que premia y castiga, que pone a prueba y recompensa, que privilegia la mesura. Para desenterrar el tesoro, debe primar la cautela sobre la ambición. Puesto que ha fallado en el control de la codicia, José Rosa Guambaña está perdido: no solo se queda sin el tesoro sino que pierde también su vida. Le resta, agonizante, el consuelo final de que ese «entierro» se volverá desde ese momento más difícil aún de conseguir, al quedar doblemente sellado: «Si pretenden descubrir la huaca, tendrán que degollar a dos mujeres antes, y hombre habría de irse, previamente, en el borde de la excavación, con el viento grande» (p. 85)

La «antimonia», el viento grande, es el brazo ejecutor de aquel sentido universal de justa mesura: una vez que se da con el tesoro hay que saber detenerse, controlarse, no perderse en el alborozo de la ambición; resulta imprescindible la espera, respirar aire puro (y no ese aire con antimonia que emana el tesoro recién abierto), para poderlo poseer.

El personaje de José Rosa Guambaña, perfectamente bien estructurado, es definido desde el inicio del relato: hombre «de una voluntad de hierro y una ambición desmesurada» (p. 67). Es a partir de esta segunda característica que

se articula la oposición de sentidos ambición-cautela; y es la primera la que, desarrollada con la maestría de Rojas, permite conocer el terreno sobre el cual crece y es posible tal ambición.

Desde el punto de vista narrativo, se inicia el relato con la descripción naturalista de la vida del indio saraguro José Rosa Guambaña y de su esposa —enjuto matrimonio sin hijos—, de su codicia y su voluntad que no le permiten gastar un solo centavo, y llegar a convertir sus pequeñísimas ganancias —a fuerza de privarse casi de todo— en un pequeño capital. Esta descripción va dejándose permear, insensiblemente, por los destellos de la mentalidad mágica que pervive en el indio. Hasta que en un momento nos encontramos participando de sus visiones, su delirio y sus ensueños, efectos lentos del brebaje de zimora (preparado alucinógeno que se ingiere para obtener conocimiento de hechos pasados o sucesos sobrenaturales, cuyo efecto dura varios días, y que vuelve confusos los límites entre el ensueño y la realidad). Somos retornados a lo cotidiano en el párrafo final, por el narrador: «Con el viento grande, con la antimonia que, en este instante, las 3 y 45 a.m., arrancaba a José Rosa Guambaña, antiguo hortelano de los Costa, el último estertor» (p. 85). Estamos, pues, frente a un cuento enmarcado en lo real maravilloso: el punto de vista desde el cual contemplamos, sorprendidos, aquellos eventos fantásticos es el de la realidad.

Es José Rosa Guambaña otro de los personajes de Rojas que muere reafirmado en su ley; un hombre que no yace doblegado ante el destino sino que es el mentor de sus propias decisiones; incluida la más importante: su propia muerte.

II. La identidad y la posibilidad del regreso

Creo que «Chilco Bravo» prefigura y adelanta uno de los sentidos de *El éxodo de Yangana*: la posibilidad del regreso. Únicamente en el marco de la relación intertextual, y debido a la importancia del motivo, hago una breve referencia a la novela de Rojas.

«Chilco Bravo»

El tema es la identidad, y su función de mediadora de la posibilidad del regreso al mundo primigenio.

Por un lado tenemos a un hombre sintonizado con la naturaleza, con su comunidad y su mitología; por otro, a este mismo hombre alejándose, en vo-

luntario diferenciarse de esta comunidad, sin renegar en absoluto de ella. En este juego continuo de atracción-alejamiento de lo suyo (y los suyos), el hombre muere. Pero su muerte ocurre precisamente en el ejercicio de su individualidad, en el tipo de muerte que era de esperarse para él: acercándose a lo mágico, desafiando al miedo y a las prevenciones del «sedentarismo agrario de sus parientes lejanos y antiguos vecinos» (p. 111).

Es muy significativo que el ansia que siente Juan Manuel de retornar a casa de su abuela cada vez que se emborracha —esto es: cada vez que disminuye su capacidad de racionalizar, cada vez que muere un poco—; la abuela es «la mujer que le había dado de mamar, cuando murió la madre» (p. 111). Es buscando calmar esta ansiedad de retorno a la-mujer-dos-veces-madre cuando muere, de tal suerte que el morir termina siendo un acto de regreso al útero, a lo primitivo y lo primigenio: el retorno definitivo. Esta idea está presente también en *El éxodo de Yangana.*[2]

En este cuento tenemos también que el hombre que opta es el que triunfa sobre lo que le es impuesto como destino, aunque muera; en el caso del personaje Juan Manuel, su muerte acaba devolviéndolo a la tierra de los suyos. Los vecinos y parientes —su comunidad— pese a resentirse de los continuos alejamientos, nunca —y menos ahora— lo recibieron a su regreso como a un extraño. Juan Manuel, pues, reafirmó su identidad diferenciándose. Y, aunque muerto, ha triunfado, pues consigue cumplir el regreso definitivo, que tanto anhelaba y del cual se debía alejar.

La aproximación a lo mágico en este cuento es de diferente tono que aquella de «Viento grande». Lo fundamental aquí es la distancia con lo mágico: está mediada por una cierta racionalidad. De hecho, Juan Manuel es una suerte de naturalista (en el sentido de los primeros biólogos de los siglos XVII y XVIII), un poseedor de los «secretos de la naturaleza» (p. 108), sí, pero que rehusó siempre a ser llamado curandero —«no soy brujo ni puedo curar la brujería» —replicaba— (p. 108); a pesar de ser dueño de un vasto repertorio de recursos para todo tipo de problemas de salud, y de tener conocimientos «en el manejo de animales y (conocer) rudimentos de veterinaria» (p. 110).

Lo mágico es percibido en Chilco Bravo como algo potencialmente racionalizable; de hecho, la sombra blanca flotante, que asusta a su mula y ocasiona el accidente mortal de Juan Manuel, resulta ser un pequeño grupo de lechuzas en vuelo. Juan Manuel siente por primera vez terror, pero no flaquea en su decisión de avanzar, aunque no alcance a verificar la naturaleza de aquello que tiene enfrente y que desquicia a su mula. Esta actitud más racional (de corte naturalista, digo) no aparta a Juan Manuel de la comunidad a la que pertenece; esto se encuentra muy lejos de su intención; por el contrario, él pone

2. Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana,* Quito, Libresa, 1985.

a servicio de los vecinos sus artes y conocimientos mientras prosigue su diario acercarse y alejarse de ellos, solazándose en ser bien recibido por todos, dondequiera que vaya.

Nuevamente, en esta narración, el personaje es un pretexto para que Rojas nos ilustre con sus habilidades de paisajista de su provincia: crea un magnífico retrato de los hombres «conocedores de los secretos de la naturaleza» y de sus artes. Pero la descripción no debe ser antojadiza ni puede justificarse solo con ser hermosa: precisa ser necesaria; y el recuento que realiza Rojas cumple esta condición: sirve para caracterizar al personaje y construir la trama; esto es, forma parte necesaria de la estructura de este excelente cuento.

La posibilidad de regreso en *El éxodo de Yangana*

La posibilidad del retorno a lo primigenio es desarrollada más extensamente en la novela de Rojas *El éxodo de Yangana*.

Existe en los habitantes del pueblo un primer rompimiento de su estado de «pureza», aún antes del éxodo: desde el tiempo en que empezaron a sufrir la contaminación por parte de las instituciones. Antes de que éstas llegaran, la comunidad primigenia se regía según sus propias reglas: «Tal es la forma eglógica en que vive. Se da modos a tener todo lo que necesita y a no desear sino lo que buenamente puede tener» (p. 116).

Los habitantes de Yangana, portadores aún de una mentalidad mágico-religiosa, experimentan malestar y empiezan a inquietarse: «¿Hasta cuándo durará la vida así? Me pregunto yo. Pasarán muchos años, muchos lustros, algunos siglos quizá. El viejo pueblo sin historia, que vive de recuerdos novelados, de amables leyendas, subsistirá. ¿Ganará ahora su pelea con los terratenientes? ¿Habrá de perderla? Serios disturbios pueden sobrevenirle, sea que domine el un espíritu o el otro. Pero de todas maneras creo que volverá la paz a inaugurar sus sesiones interminables, y la 'historia del viejo haragán' tendrá un capítulo más» (p. 163).

Es entonces cuando nace un anhelo, una esperanza: regresar a morir a Yangana, ser enterrado allí y que los «forjadores de relatos» elaboren con su historia una novela fantástica que él no habría soñado siquiera vivir (cfr. pp. 163, 164).

Con la pérdida de su mundo original y el ingreso brusco a ese otro mundo subsidiario, marcado por la racionalidad (la escuela, las calles trazadas en línea recta, las normas de convivencia impuestas, las obligaciones), se inicia el cambio, la pérdida: hasta la geografía parece otra, más plana, sin árboles, sin hospitalidad, sin mucho tiempo ahora para perderse recogiendo fruta en las vegas, o escuchando historias.

Hasta la ruptura formal, tajante, con el éxodo. La extrañeza que sufren los habitantes de Yangana tiene entonces ciertos rasgos que la asemejan a un nacimiento: hombres arrancados del campo, separados bruscamente de su entorno geográfico tibio, envolvente y alimentador como un útero. Es en este momento cuando se vuelve necesario tomar decisiones frente al destino aparentemente impuesto: para conservar la posibilidad del retorno final. Entonces se descubre un anhelo, una esperanza compensatoria: regresar a morir a Yangana, ser enterrado allí y que los «forjadores de relatos» elaboren con su historia una novela fantástica que él no habría soñado siquiera vivir (cfr. pp. 163, 164).

Es preciso decidir, luego de perder el mundo primigenio; elegir una opción que les permita vivir, sabiendo que al final regresarán a sí mismos, a algo más parecido a lo que eran al principio: «Para el enjambre que acababa de hospedarse en este trozo de manigua, con sus voces, sus costumbres, sus temores, sus semillas y sus rebaños, el pasado luctuoso quedaba ya lejos, carecía de presente y no tenía por delante otro camino que el del porvenir. Y era preciso decidirse acerca de ese porvenir» (p. 318).

III. La literatura no debe perder de vista lo humano

Aunque partiendo de dos temas diferentes —incluso opuestos en apariencia—, en dos cuentos de *Un idilio bobo* realiza Ángel. F. Rojas una crítica a la literatura de corte maniqueísta que se detiene solo en descripciones naturalistas y pierde el sentido de lo humano —nuestra pequeñez y nuestras debilidades, nuestras grandezas individuales y colectivas, el sufrir y al mismo tiempo ser capaces de soñar, de crear mitos, leyendas, fantasías, la libertad de elegir y de ser—. Estos cuentos son: «Trapiche de bronce», y «Las sirenas de las Islas Galápagos».

«Las sirenas de las Islas Galápagos»

El tema del cuento es el naufragio de un capitán y su tripulación cerca de las Islas Galápagos, su permanencia allí durante seis meses, y cómo llegaron ellos, desesperados, a tener relaciones carnales con las lobas de mar.

El narrador testigo y el capitán que narra su historia son los personajes del relato. En el último de los seis meses enloquecedores de aislamiento y abstinencia en la «Isla sin nombre», el capitán descubre que los sollozos y suspiros de mujer que él escuchó en una gruta resultaron ser los lamentos de agonía

de las lobas de mar mientras eran poseídas sexualmente por sus marineros, en los estertores finales de aquellas.

Mucho más allá de la anécdota, lo que llama la atención en este cuento es la clara reflexión de Rojas sobre la oposición verdad/mentira, realidad/fantasía, en el marco de la creación literaria y de la construcción de una historia.

Se queja el capitán: «En la actualidad, (...) este fervor de la literatura por despojar al mundo de todas sus leyendas» (p. 247) se ha extendido y no le agrada. ¿A qué «actualidad» (vale decir, a qué tipo de literatura) se refiere el capitán? Pues a la mencionada literatura de corte maniqueísta, que sacrifica no solo leyendas, sino el sentido mismo de humanidad, y rinde cuenta —unilateralmente y fuera de cualquier otro contexto— solo de hechos sociales y políticos, durante las convulsionadas décadas de 1920 y 1930 en el Ecuador. Es el propio capitán quien espeta a un militante comunista que escucha su relato: «Claro, mi historia, para usted, puede estar desprovista de interés social; no es un episodio de la lucha de clases, ni atribuyo nuestro naufragio al capitalismo» (p. 253).

Es importante para el narrador el concepto de verdad, que tiene que ver con una postura ética, la actitud de no falsear lo que sabe la propia conciencia: lo opuesto al cinismo: «Tal vez (al capitán) le pesaba intolerablemente el haberse ido de la lengua, porque no era un cínico» (p. 263); postura opuesta a la de un militante de izquierda, que regresaba de su reclusión en las Islas —portando él mismo un cinturón de piel de lobo de mar, significativamente focalizado en la narración— y que no obstante acusó de «vulgar embustero» al capitán por esta historia. Tanto le preocupa la verdad al narrador, que hace una aclaración y se disculpa porque el lenguaje empleado es solo una mera aproximación al original (el texto del capitán) (cfr. p. 250); pero se reafirma, categórico, en que lo relatado es verdad, y que «la realidad en ello supera al más cruel de los cuentos fantásticos y horripilantes que tengan por escenario el mar» (p. 251), a pesar de que lo relatado pudiera parecer una «inverosímil leyenda» (p. 251).

Ya en el campo de la creación literaria, parte de una reflexión al proponer el origen de una leyenda concreta: «Estábamos en que el género femenino es un sueño maravilloso. Los atributos más bellos que puede concebir la fantasía excitada se reúnen para dar vida al ensueño» (p. 259). Las sirenas son, efectivamente, una leyenda tejida en torno a este sueño; pero detrás de ellas, de ese ensueño, hubo hechos reales y seres reales que constituyeron la materia prima de esa leyenda; y aventura una hipótesis: acaso seres no muy diferentes de las lobas marinas del capitán y su tripulación hambrienta y abstinente, perdida en una «Isla sin nombre»: «Reparen ustedes en esto: según la leyenda, las sirenas atraían irresistiblemente a los marinos. Y quienes cedían a sus pérfidas tentaciones encontraban la muerte. Me parece que en este hecho existe una idea de

castigo. Y solo se castiga lo que está fuera del orden natural, solo se castiga el pecado. Esos hombres sabían ya que pecaban. Por lo cual el goce triste de lo prohibido, de lo antinatural estaba penado con la pena suprema. (...). Hombres en caso parecido al nuestro, que procedieron más o menos como nosotros, bajo el imperio de una necesidad suprema, en épocas remotísimas, forjaron en torno a una repugnante tragedia sexual una bella leyenda de tentación, de voluptuosidad y muerte. Es digna de los griegos» (p. 262).

En resumen, el argumento del narrador es una defensa cerrada de la verdad como postura ética en la vida, sea esta verdad del tipo que fuere, y sin detenerse por las consecuencias que implicare.

En el campo de la creación literaria, esta defensa de la verdad no se opone al derecho de crear fábulas, de ejercer el poder seductor inmanente a la literatura: «En este fondo, todo relato es válido (...). ¿Qué importa que la invente (una historia), si ella puede sumirnos en una emoción curiosa, si es capaz de hacerle, al grupo de 'orilleros' desatender por un momento la realidad de la individual tragedia, que es a menudo hasta el primordial reclamo del estómago vacío?» (p. 249).

«Trapiche de bronce»

El tema del cuento son los riesgos de los trabajos que agotan los sentidos.

El impacto lo pone la propia situación descrita: la mano de un obrero de un trapiche queda malherida y atrapada en el mismo; el dolor y la desesperación llevan al herido a la automutilación de su mano, en presencia de su pequeño hijo y de sus compañeros. La descripción de la escena es de un naturalismo que sobrecoge, que horroriza por momentos.

Pero los sentidos que están en juego en el texto quedan establecidos al cierre de la misma, colofón a la fría descripción estética del paisaje con que da inicio el relato; el resultado es una crítica mordaz desde la omnisciencia editorial: «Y claro —puede concluir el narrador— ya tuvo ese momento incoloro del amanecer cómo teñirse de rojo: la sangre que corría de la herida, una herida de bordes geométricos, empurpuró la epidermis de la mañana, que se desperezaba con un mojado calofrío» (p. 123). Es una crítica a la ceguera del escritor, a esa deformación profesional en la que puede incurrir cuando no se implica en lo humano de las situaciones sobre las cuales escribe; y aún eligiendo un tema social, si se pierde de vista al hombre, no queda excluida la ceguera del escritor. Es de esto que habla el autor: de los riesgos de este segundo tipo de trabajo que embota igualmente los sentidos. ✤

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

AL RESCATE DE TEXTOS IGNORADOS DE JOSÉ DE LA CUADRA
(NOTA BIBLIOGRÁFICA)

Humberto E. Robles

HACIA UNA EDICIÓN CRÍTICA

El caso es que ya es más que necesaria una nueva bibliografía de la producción literaria de José de la Cuadra (1903-41). Digo «nueva» porque en algún momento conjeturé, no sin ostentosa humildad, que la que yo había recopilado era, en lo que a las obras del autor atañía, completa.[1] De 1976 acá, sin embargo, he tenido que rectificar esa petulancia. Material desconocido o apenas divulgado, por no decir inédito, ha sido rescatado aquí y allá por más de un estudioso, e incluso por el suscrito. Una edición crítica de la obra conjunta del autor de *Los Sangurimas* (1934), aún por hacerse, no puede excluir varios de los escritos recuperados en las últimas tres o cuatro décadas; y, tampoco podría ignorar ciertos pormenores en cuanto a fechas de publicación y de reimpresión, en tanto afectan cualquier lectura interpretativa de la literatura y del pensamiento crítico del autor guayaquileño. Y ello sería más que suficiente argumento para rescatarlos.

Más allá de ese propósito, sin embargo, interesa informar sobre los varios textos reproducidos aquí en términos de las posibles recombinaciones que insinúan con otros del autor; y, proponer también las implicaciones que sugieren en términos de sus opiniones teóricas y culturales, de su práctica narrativa, y de su posible resonancia en el actual horizonte crítico latinoamericano. El objetivo es apuntar la vigencia de la obra de De la Cuadra, dentro y allende de los linderos patrios. En suma, ¿por qué seguimos desempolvando lo me-

1. Cfr. Humberto E. Robles, *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, pp. 253-56.

jor de su obra? ¿Cuáles son los atributos de esa producción que siguen engendrando provechosas lecturas actuales?

No poco he recapacitado sobre el título de este escrito. No es justo hablar de textos «desconocidos», si bien uno que otro de los aquí reproducidos encaja dentro de esa categoría. Estos, sin embargo, son los menos significativos, por tratarse, como es el caso, de juveniles ensayos de redacción. Tampoco es lícito hablar de escritos «olvidados», en vista de que la existencia de al menos un par de ellos ya ha sido registrada, siquiera como anotaciones bibliográficas. Textos «ignorados» sí, y no solo por el hecho de sujetarse a las dos clasificaciones antes indicadas, sino porque a pesar de su vida impresa no se los ha tenido suficientemente en cuenta, sin duda porque han sido poco accesibles debido a que aparecieron en revistas extranjeras o nacionales de contada difusión, o porque apenas fueron recogidos eventualmente, si eso, entre las tapas de algún libro, a manera de prólogo.[2]

Entre los textos «desconocidos» figuran «Los frutos del desatino» y «Cosas de la vida», ambos de 1918 y ambos corresponden a los años de aprendizaje del escritor. El último apareció en *Melpóneme*, «Revista Científica y Literaria», donde, en el membrete, se registra el nombre de José de la Cuadra como uno de sus dos directores. Ese detalle sugiere que desde al menos los 15 años de aquél contamos con la evidencia de sus inquietudes intelectuales y de promoción cultural. Por otro lado, en los dos relatos, no de los más logrados en cualquier caso, resaltan preocupaciones clave que se reproducirán con otros medios y efectos en futuras narraciones: cierto sentido de desamparo, de alteridad y desarraigo, las diferencias económicas y de clase social; y, por contigüidad, las distancias que separan a los seres humanos en su angustiosa búsque-

2. Vale acotar aquí un comentario aclaratorio. En 1958 la Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, publicó en un volumen las *Obras completas* de José de la Cuadra con recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum y prólogo por Alfredo Pareja Diezcanseco. Para los estudiosos de la obra del guayaquileño dicha edición es indispensable a pesar de que el título es inexacto. Adoum mismo señaló las limitaciones de la edición, pues, al referirse a algunos escritos de juventud de De la Cuadra que no figuran en la recopilación, declara que no los incluye debido a que interesan «más al investigador, al historiador de la literatura nacional, al especialista en todo caso, que al público lector a quién está destinada esta recopilación», p. 4. Tal no sería la razón, sin embargo, por la que no incluyó varios de los escritos que presentamos a continuación, especialmente el capítulo de la novela inconclusa «Palo'e Balsa. Vida y milagros de Máximo Gómez, ladrón de ganado» ya que sí recogió dos capítulos de la misma obra que, al igual que el que aquí se reproduce, habían primero aparecido en revistas ecuatorianas de escasa circulación. Según se indicó, y conforme se detallará después, hay, además, otros escritos que seguramente no fueron incorporados a la edición de *Obras completas* de 1958 porque sencillamente se desconocía su existencia. (A lo largo de este ensayo, dicha obra, y las páginas correspondientes, aparece identificada con las siglas OC).

da de solidaridad, de amor y afecto fundamental.[3] Por último, llama la atención en ambos textos el debate ortográfico que seguía librándose en el Ecuador entre la «y» griega y la «i» latina.

FECHAS IGNORADAS Y RECTIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

En el poema «Ruta»,[4] 1924, cuya existencia hasta ahora no ha sido registrada, persiste la última de las dos tendencias ortográficas; no obstante, en el cuento «El desertor», publicado originalmente en la revista *Germinal* de Guayaquil, correspondiente al No. 1 del 8 de febrero de 1923, pp. 6-7, se mantiene, a lo largo del texto, la «y» griega. Aparte de la cuestión ortográfica, de mínima importancia ahora, y ello a pesar del rastro cultural que contiene a la luz del debate que Bello y Sarmiento libraron en el siglo XIX, lo que hoy incumbe es que en el poema repercute aún el modernismo tardío, y en particular un famoso soneto, «Tuércele el cuello al cisne», de Enrique González Martínez. Retrospectivamente, pues, «Ruta» es una curiosidad bibliográfica, sin mayor trascendencia. No así, sin embargo, el título. Este registra un motivo al cual volverá con insistencia su autor quien, en más de una ocasión, aprovechó el neologismo «enrutar» para trazar el sendero a seguir de las letras ecuatorianas y del continente. En esa luz, la yuxtaposición de los textos referidos, fechas de publicación de por medio, resulta ilustrativa.

Por un lado, suma el número de poemas publicados del autor a un total de cuatro, y puntualiza que hasta siquiera 1924 tenía pretensiones de poeta. Por el otro, al destacar la fecha olvidada de «El desertor», 1923, y saber que De la Cuadra lo hizo publicar en la revista *Semana Gráfica* (Guayaquil: No. 4, junio 27, 1931, pp. 18, 21), y que casi simultáneamente lo incluyó entre «Las pequeñas tragedias» de *Repisas* (1931), se imponen tres apartados: 1. estudiar las implicaciones de las variantes que introdujo el autor en las diversas reproducciones del texto primitivo; 2. la necesidad de una revisión de la historiografía literaria ecuatoriana que tanto ha venido insistiendo en que *Los que se van* (1930) constituye una inesperada ruptura; y, 3. consecuencia de lo an-

3. Al caso, a menudo la crítica especula que los primeros esfuerzos literarios de un escritor contienen una alta carga autobiográfica. El mismo De la Cuadra dijo: «Gusto yo de escarbar un poco en el ancestro, o si no es eso posible, en la infancia del escritor, ciertos determinantes que van ocultos por la obra hecha, donde sólo muestran sus realizaciones». (OC, p. 816). ¿Se trata de eso?
4. Apareció en el No. 1 de la revista *Bohemia* de Guayaquil, p. 28.

terior, el debate cultural al que todo ello remite. El primero está más allá de los límites de este trabajo. Los dos últimos sí vienen al caso.

En otra ocasión ya divulgamos la fecha de publicación del relato en cuestión y subrayamos la importancia de ese particular para entender mejor la evolución de la literatura ecuatoriana.[5] En lo que no se ha insistido lo suficiente, sin embargo, es que dentro del tardío y periférico modernismo ecuatoriano se libra una suerte de polémica en cuanto a la ruta literaria y cultural a seguir: ¿cosmopolitismo o nativismo?, ¿intereses individuales o intereses colectivos? Por repercusión, muestra de esa encrucijada sería que todavía en 1924 De la Cuadra haya dado a la imprenta un poema como «Ruta», después de haber publicado, más de un año antes, «El desertor», narración que contiene todos los atributos de contenido y forma identificados con el Grupo de Guayaquil. Este juicio se perfila aún más, si se tiene presente que en *María Jesús* (1919), la «Breve novela campesina» de Medardo Ángel Silva, poeta por antonomasia del tardío modernismo ecuatoriano, se registra la ambivalencia cultural y literaria de que estamos hablando, ambivalencia que no se va a poner en perspectiva, o a deslindar, volviendo a De la Cuadra y al Grupo de Guayaquil, hasta casi diez años después. Si de verdad ocurrió ese deslinde ideológico y literario es debatible. Lo que importa por ahora es que durante los años 20, y De la Cuadra insistirá en esa referencia, es cuando se está gestando la literatura que prosperará en la Costa ecuatoriana en la siguiente década.

A fin de aclarar precisamente este último punto es lo que, en parte, nos ha persuadido a reproducir el texto redactado en 1937 que comentamos a continuación, texto no tanto desconocido, sino más bien ignorado, y esto a pesar de los pensamientos y juicios críticos que contiene.

Discernimientos críticos

El suscrito anotó en 1976 que, con el sello de la Imprenta Industrial de Quito, De la Cuadra imprimió en 1938 el folleto «*Sanagüín*. Novela azuaya» que había de prologar *Sanagüín*, la novela de G. Humberto Mata. La edición príncipe de ésta, 1942 [Cuenca: Talleres de la Editorial Austral], no incluyó dicho prólogo. Tampoco se lo recogió en *Obras completas*.[6] Una segunda «edición» de *Sanagüín* —publicada en 1984 por la Litografía e Imprenta de la Universidad de Guayaquil— lo recuperó. La historia bibliográfica del escrito en cuestión podría invitar toda traza de especulaciones que más vale glosar

5. Cfr. Humberto E. Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-trayectoria-documentos (1918-1934)*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989, p. 73.
6. Cfr. Robles, 1976, p. 22.

solo tangencialmente.[7] Una edición futura de las «obras completas» de De la Cuadra habrá de tenerlo en cuenta, en gran parte porque el mismo recoge la agudeza del pensamiento de su autor, su capacidad crítica y autocrítica, su sentido de lo que debería de ser la literatura, la proposición de una pauta o «carta de ruta» a seguir, de una suerte de implícita agenda cultural respecto del escritor, «de su medio y de ese medio en el universo literario».

Dicho texto propone un grupo de criterios que sirve para precisar las coordenadas que determinaron la generación de escritores en que sobresalió De la Cuadra. Entre los más prominentes figuran: 1. la geografía como un determinante cultural: el paisaje cuencano, en particular, en este caso, y el horizonte andino, en general; 2. el abuso y la usurpación de los marginados; 3. la conciencia y la necesidad de ser leído en el extranjero; 4. las cuotas de vida que ha cobrado la modernización: la explotación económica del amerindio por un sistema feudal-capitalista, sin excluir las debidas excepciones a esta regla; 5. la evasión frente a una realidad tremenda, que explicaría el porqué de la preponderante inclinación lírica, con el culto mariano de por medio, en la literatura cuencana del presente y del pasado; 6. la importancia de la «ciudad letrada» en la fomentación de las ideas y de los cambios positivos, revolucionarios, que se dan en la esfera pública de una comunidad; 7. la falta de «métodos o sistemas propios originales»; 8. el intelectual no es nada más ni nada menos que un obrero, que un «guerrillero» cultural; 9. la historia literaria no es un registro civil; así, un escritor pertenece al clima espiritual que lo conforma y no, necesariamente, al lugar de su nacimiento; 10. pormenores sobre sociología del gusto literario: la importancia de revistas y el público lector, los

7. En una carta del 25 de mayo de 1935, Mata le pregunta a Pedro Jorge Vera lo siguiente: «¿Y qué es de usted? Del famoso 'Grupo de Guayaquil' no sé absolutamente nada. He enviado oportunamente mi libro [*2 corazones atravesados de distancia,* Cuenca, 1934] a todos mis compañeros. Pero ... no me han acusado siquiera un recibo de estilo! ¿Se les ha subido su gloria a la cabeza? ¿o es que ladean mi pequeñez? Qué sé yo... En amistades no se puede forzar, ¿verdad? Dígnese darme noticias de ellos». Ver *Pedro Jorge Vera, Los amigos y los años (Correspondencia, 1930-1980),* prólogo, selección y notas de Raúl Serrano Sánchez, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002, p. 155. Por otro lado, De la Cuadra sugiere en el texto que comentamos que su artículo ... «posiblemente, precederá a la edición de 'Sanagüín, novela azuaya'» ¡Posiblemente! El porqué Mata sí lo incluyó en la edición de 1984 invita otras especulaciones, entre ellas que en 1976 el suscrito llamó la atención a la existencia del escrito en cuestión. Sea como fuere, del fondo del ensayo de De la Cuadra, de la carta de Mata, y de resquicios de otras epístolas parecidas que figuran en el libro que edita Serrano, y que por ahora no vienen al caso, se siente rezumar la insidiosa presencia de antagonismos, de envidias, de celos y rechazos que parecieran constituirse en el paradigma ambiental de la generación del 30, paradigma aún poco estudiado en ese sentido, esto quizás por la falta de datos y escritos que solo recientemente empiezan a ser accesibles. Véase, al respecto, por ejemplo, Benjamín Carrión, *Correspondencia I. Cartas a Benjamín,* prólogo de Jorge Enrique Adoum, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, 1995, pp. 124-26.

compromisos del escritor con los medios de publicidad burgueses; 11. el ritmo de la retórica en poesía y el ritmo del pensamiento; 12. G. Humberto Mata y su identificación con una literatura expositiva, repugnante para muchos, reflejo de una sociedad enferma, pestilente; 13. la crudeza como un aspecto negativo de la narrativa ecuatoriana, anterior a 1937, que le chantó el mote de «feísta»; 14. la importancia de la renovación en literatura; 15. la exigencia de superar el énfasis en los detalles en favor de la importancia de la característica profunda; 16. la recepción literaria y el prestigio de toda una literatura: el daño causado por imitadores farsantes, por escritorzuelos que no hicieron otra cosa que forjar la realidad a su antojo para satisfacer, en el fondo, intereses de lucro, con la consecuencia de que en el extranjero se juzgara a aquéllos como representativos de la producción literaria ecuatoriana de 1937 cuando, en efecto, los mismos no constituyen otra cosa que rezagos de 1925;[8] 17. la búsqueda de formas inéditas para expresar la realidad nacional; 18. la perspectiva crítica ante un texto en originales y un texto impreso; 19. la malintencionada acusación de sensiblería «tropical» y el dolor social y el dolor consubstancial de la especie: el dolor social es el único literaturizable, y jamás resulta sensiblero; 20. hacia un deslinde del prólogo como género: el sentido del mismo, visto en términos tradicionales y recientes; el lector, la obra y el autor dentro de ese deslinde.

Cultura y clase social

No es fortuito el haber «exhumado» el texto comentado. Las enseñanzas que allí figuran habría que repasarlas teniendo en cuenta el año en que fue redactado, 1937, y las conexiones del mismo con el recorrido de toda la ensayística de De la Cuadra, desde las «Crónicas» y «Artículos» incluidos en *Obras*

8. La implicación de esa fecha no la detalla. En *El montuvio ecuatoriano* (Buenos Aires, Editorial Imán, 1937, pp. 57, 59-60), sin embargo, sí lo hizo. Habla allí de una «Tercera época ... en la literatura costeña del Ecuador referida al montuvio y su campo... [que] se inicia alrededor de 1920 y cabe decir que todavía transcurre, si bien se advierte ya la aparición de una nueva etapa, con propias características que la diferencian de las de hoy. Algunos escritores del denominado 'Grupo de Guayaquil', señalan hasta ahora la tercera época. En su literatura, el montuvio es elemento humano, nada más; pero lo es absolutamente... 'La realidad pero toda la realidad'. Es el lema tácito de esta época».
Y antes ya habíamos leído, en «Aguilera Malta, explorador de la cholería», una de las *12 siluetas* (1934), que el biografiado «pertenece al movimiento literario guayaquileño que se produjo, sobre poco más o menos, a partir del año de 1920» (OC, p. 798).
Caso aparte, cabe preguntar ¿en qué escritorzuelos estaba éste pensando? En carta del 12 de julio de 1937 a Benjamín Carrión, De la Cuadra se refiere despectivamente a un tal Ycaza (¿Icaza?). Cfr. *op. cit.*, nota 71, pp. 51-52.

completas (publicados en su mayoría entre 1932-36) hasta *El montuvio ecuatoriano* (1937). Conexiones que, a su vez, remiten a pautas que signa la crítica actual: la importancia del espacio, de la geografía y del mapa en la elaboración de los imaginarios culturales y sociales —inclusive la relación autor, libro, medios de publicidad y lector— el encuentro y desencuentro de culturas, la yuxtaposición y contraste de lo hegemónico y lo periférico, lo global y lo regional, lo particular y lo universal, las luchas económicas, la alteridad, la esperanza utópica y la realidad de la pobreza, la función del intelectual, y, en el fondo, la melancolía de un perenne sueño de armonía social. Conexiones que se imbrican aún más si se tiene en perspectiva, particularmente, el casi ignorado ensayo «El arte ecuatoriano del futuro inmediato».

Este escrito apareció originalmente dividido en tres partes en *El Telégrafo* de Guayaquil: abril 30, p. 6; mayo 14, p. 5; y, mayo 28, p. 6, de 1933. El impreso fue rescatado del olvido por Alejandro Guerra Cáceres quien lo reprodujo en *Crónica del Río*, No. 1, septiembre-octubre de 1986, pp. 50-55, revista de la CCE, Núcleo del Guayas. Hasta entonces totalmente desconocido, aparece reproducido aquí porque lo medular de las ideas que expone reclaman mayor divulgación aún. Independientemente de las deudas con las ideas estéticas de Marx y Engels, y sin dejar a un lado a Freud, muchos y sesudos son los planteamientos que pone en juego el referido ensayo.

Vale rescatar aquellos que de inmediato invitan a recapacitar sobre las coordenadas que adjetivan al Grupo de Guayaquil, y que contribuyen a resaltar, desde el punto de mira de uno de sus más distinguidos miembros, la cuestión de la relación literatura y sociedad. Un resumen de los criterios que propone «El arte ecuatoriano del futuro inmediato» destaca comentarios ya sentados, en parte, a lo largo de esta nota bibliográfica o que, oportunamente, servirán de apoyo a otras premisas insinuadas más adelante en la misma. Entre los más sobresalientes cuentan: 1. El arte es un fenómeno social, clasista, de orden económico; 2. quiéralo o no, el artista arrastra consigo la influencia de las corrientes sociales que lo atraviesan; 3. las características artísticas individuales se manifiestan vía la tonalidad, y esto especialmente en las dotes sintetizadoras del genio, máximo exponente de las «grandes expresiones colectivas»; 4. en un sentido general, «el concepto de clase social excluye el de nacionalidad», planteándose así la cuestión de si existe o no una literatura nacional; 5. el estado de las clases sociales, sin embargo, varía en diferentes latitudes al igual que la geografía y los factores étnicos, hasta el punto que uno y otros influyen en la definición de una comunidad cultural; 6. así, la conducta de un amerindio transplantado de Sierra a Costa, envuelto cuando en ésta en el engranaje económico de inspiración capitalista burguesa, difiere de la de su

congénere que permanece en su lugar de origen;[9] 7. el arte es un sistema que perdura y que ofrece variantes formales; que se transforma hasta exhaustar recursos, pero que en el fondo es una y la misma; 8. los cambios y alteraciones en el canon artístico responden al sentido de belleza propugnado por el grupo humano que alientan ese espíritu; 9. el progreso material y tecnológico no corresponde ni coincide, necesariamente, con el progreso artístico; 10. comentarios sobre el deslinde cine-teatro, sobre la simultaneidad, sobre los escenarios, y sobre lo estático y la movilidad simulada; 11. la modificación de las causas, de los contenidos, con la consiguiente modificación de los efectos, de las formas; 12. «la evolución del arte puede estudiarse: o remitiéndose exclusivamente a la base documental artística, o estudiándolo en la evolución de las clases sociales, que entrañan el arte»; 13. narración histórica y narración novelesca; 14. la biografía y los protagonistas individuales y los protagonistas colectivos.

El canon, la geografía, la ideología, las migraciones, el progreso (llámeselo modernización), la importancia de los medios y recursos en la historiografía literaria, el sentido de belleza que se impone en una cultura y en la esfera pública, la cinemática, la biografía, las causas y contenidos influyendo efectos y formas, vale reiterarlo, serían algunos más de los derroteros a que se alude en «El arte ecuatoriano del futuro inmediato». ¿No constituyen aquéllos, acaso, parte del debate crítico de actualidad? En esa luz, si bien retrospectiva y tangencialmente, nada ingenua resulta la obra de De la Cuadra en cuestiones literarias y culturales. Nada ingenuo, tampoco, por contigüidad, el Grupo de Guayaquil.

A nuestro entender, sin embargo, y ya lo planteamos en otra ocasión,[10] lo más vigente de «El arte ecuatoriano del futuro inmediato» es, en el fondo, la elaboración de dos nociones: a) «zonas de contacto»; b) «zonas de *macidez*». Ambos conceptos habría que recuperarlos hoy e incorporarlos, como sugestivos al menos, de líneas y perspectivas de pensamiento que resuenan, con los debidos contrapuntos y recombinaciones, en la actual crítica latinoamericana de orientación cultural, en los así llamados Estudios Culturales. El encuentro-desencuentro de culturas y el proceso de aculturación-transculturación, con la consecuente, por ejemplo, problemática del subalterno que tanto se ha fatigado últimamente, parecieran reciclar y poner en vigencia ideas que De la Cuadra expuso en el aludido artículo de 1933. Ideas que con la debida perspecti-

9. Viene al caso, en este sentido, el relato «Barraquera» que De la Cuadra incluyó al comienzo de *Horno* (Guayaquil, 1932).

10. Cfr. «*Los monos enloquecidos* en el país de las maravillas: paradigma, zonas de contacto, zonas de 'macidez'», *Kipus: revista andina de letras*, No. 7, Quito, II semestre 1997.

va histórica ayudan a aclarar pautas del discurso actual. En la primera nota al pie del artículo reza lo siguiente:

> Por elemental recurso estratégico, en las zonas de contacto accionan las brigadas de choques de las clases sociales en lucha; y, es obvio que esté en ellas vibrante el espíritu clasista, adoptando sus posiciones extremas. Una influencia directa de la una en la otra, reflejándose en el fenómeno artístico sería imposible: la influencia se opera, pues, por repercusión, sobre las zonas de macidez. Ahora bien; la clase social que siente la influencia no la deja prosperar libre y arbitrariamente: por el contrario, la enruta de manera que sirva a sus propios intereses en perjuicio de la clase social que es sujeto activo de la influencia.
>
> Así se explica, por ejemplo, el mecanismo de la aparición en el arte burgués de fórmulas pseudorrevolucionarias, como la literatura psicoanalítica, la futurista, el arte general vanguardista, etc., que son de base y finalidad reaccionarias, encubiertas tras apariencia de revolucionarismo. Idénticamente, las fórmulas demagógicas [sic].

En lo que toca a la dialéctica social y al choque de clases y culturas, a la politización en general, el sustrato marxista es irrefutable. Mas no es tan obvia, sin embargo, la presencia freudiana. Al respecto, el concepto «*zonas de macidez*» procede de *La interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud. Es del capítulo II de dicho libro de dónde De la Cuadra recogió seguramente el vocablo y la acepción de *macidez*. Freud describe allí un sueño suyo del 23-24 de julio de 1895 en que figura una de sus pacientes, Irma. Al examinarla a ésta, él y sus colegas le descubren una *zona de macidez*. Se trata de una zona infectada, infiltrada. De la Cuadra, ávido lector de Freud, usa el término, a su vez, para hablar de interferencias, de traslados, de transiciones, de repercusiones, de zonas infiltradas o infectadas ideológica, atmosférica y (¿por qué no?) culturalmente.[11] Así, la producción artística encajaría también dentro de esa premisa.

El asunto no es tan solo rescatar o actualizar una tradición de pensamiento, sino poner en perspectiva a la vez el rastro que precede la imbricación de ideas que se pronuncia en un momento dado. El contexto histórico y las circunstancias culturales de los años 30, claro, no son los mismos que los de la actualidad. Pero, ¿no son acaso traslados, interferencias y repercusiones culturales lo que ocurre cuando se da el encuentro-desencuentro de culturas y se

11. Al respecto, es de recordar que De la Cuadra se interesó mucho por la geografía. En *El montuvio ecuatoriano*, leemos que «En las estribaciones andinas, que descienden en escalera desde el hinterland hasta las planicies litorales, cabría anotar zonas y zonas de variadas temperaturas según su altitud. A estas *zonas de transición* se alude especialmente cuando se dice que en el Ecuador hay todos los climas». (Buenos Aires, Editorial Imán, 1937, pp. 15-16.) Las itálicas nos pertenecen.

produce el fenómeno llamado *transculturación* que Fernando Ortiz, a principios de los años 40, y Ángel Rama, después, han pronunciado como fundamental para entender la situación histórica latinoamericana: ¿La fusión de culturas? ¿El mestizaje? ¿La hibridez? ¿Lo heterogéneo? ¿Lo pluricultural? La vigencia de De la Cuadra proviene de que en su obra yacen latentes conceptos que se tercian en el horizonte cultural actual. Recuperarlos sería una manera de iluminar el presente y de empezar a configurar una tradición de identidad crítica.

Del gusto literario, del lector, y de la biografía

A «*Sanagüín*. Novela azuaya» y a «El arte ecuatoriano del futuro inmediato» sería de ensamblarlo intencionalmente con otro texto casi extraviado, no reproducido aquí, y de fecha anterior: «Poemas Ecuatorianos. Publio Falconí (Prólogo a un libro)» que en 1932 apareció en el No. 152 de la revista *Vida Femenina* de Montevideo. El crítico uruguayo Alfredo Alzugarat lo recuperó y lo reimprimió en *Kipus: revista andina de letras*, No. 4, Quito, 1995/96, 147-50. Aparte de que no figura en las *Obras completas*, cabe activar ese «prólogo» a fin de yuxtaponerlo y así provocar una suerte de alusivo contrapunto intertextual con escritos y conceptos desconocidos o poco notorios del autor: cartas, la importancia de la divulgación, la identidad y las siluetas biográfico-literarias, la percepción positiva de un lector femenino, y el tema del protagonismo en literatura.

Esa yuxtaposición tendría el propósito, en primer lugar, de llamar la atención, directa o indirectamente y por contigüidad, a la importancia de la promulgación de la obra literaria, a la necesidad de hacerla llegar a horizontes que trasciendan el espacio patrio. También, y otra vez de rebote, llamar la atención a la ambivalencia sobre cómo distinguir entre un lector iniciado y culto y un público que no pasa de frecuentar los medios masivos de comunicación. Al respecto, en correspondencia recientemente accesible, De la Cuadra indica que había al menos dos maneras de narrar la experiencia ecuatoriana más allá de los linderos nacionales.

Una era haciendo periodismo, «un tanto exótico», de ese que interesa al gran vulgo. Periodismo en el que entra en juego la comodificación de una cultura. Comodificación que convierte a la geografía y a una u otra actividad auténtica en artículo de consumo folclórico, cuando de subalternos se trata. Y lo opuesto cuando se escribe desde epicentros culturales, dígase el Japón. Desde Buenos Aires, en cartas de septiembre 30 y octubre 25 de 1938 enviadas a Pe-

dro Jorge Vera y a Jorge Carrera Andrade, respectivamente, De la Cuadra precisa esos juicios. Entran en juego en sus comentarios la relación lector, texto, público y perspectiva geográfico-histórica. De la dirigida al primero, recogemos estos comentarios:

> He leído tu nota política; me ha parecido muy interesante... Respecto a tus otras notas para ANDI, quiero hacerte, por mi cuenta, algunas observaciones. Tomemos ... aquella sobre la cárcel de Guayaquil. Muy bien escrita, literariamente; magnífica, ... Pero, poco periodística. En especial por lo que aquí, en la Argentina, se quiere. Al público argentino (que es el que cotiza las notas) no le importa eso. Tienen iguales problemas, si no peores, y tampoco le preocupan.
>
> ... me permitiría insinuarte notas sobre Galápagos, sobre la pesca de perlas en las costas manabitas, sobre las cacerías de lagartos, sobre la fabricación de sombreros, sobre los indios Colorados, etc. etc. ¿Comprendes? Eso, un tanto exótico, quiere el lector argentino 100%. Lo otro, ¡y, bueno!, como dicen por acá.[12]

Y a Carrera Andrade, más su coetáneo, le escribe:

> Estoy informado de la próxima aparición en Buenos Aires de un libro tuyo de crónicas. Esto me da una idea. Sería conveniente que tu nombre circulara un poco por estas tierras. Podrías, pues, escribir algunas crónicas sobre asuntos japoneses, ilustradas que yo te haría publicar en los diarios que toman servicio de ANDI, con cuya empresa trabajo. En los primeros momentos esto no te produciría otro beneficio que el de la propaganda, que redundaría para tu libro próximo a editarse... si las crónicas tienen éxito, serían tomadas en firme por los diarios y percibirías derechos. Las crónicas habrían de ser ilustradas. Los temas quedan a tu arbitrio, pero sería preferible el comentario, la cuestión viva; ya que lo exótico del Japón es muy manoseado.

La premisa es otra, sin embargo, cuando se trata de una literatura orientada hacia un lector iniciado, culto. La manera de promulgar la presencia ecuatoriana en tales casos sería estableciendo conexiones con escritores y críticos capaces de criterio, con empresarios culturales de valía, con las revistas favorables al propósito, con los más apropiados medios de comunicación a fin de lograr la aceptación y el reconocimiento de dicho lector. De la Cuadra buscaba en 1938, casi con obstinación, relaciones de ese orden. Nada nuevo en su caso, por cierto, ya que años antes, en carta del 4 de diciembre de 1935, desde Guayaquil, le encareció a Jorge Carrera Andrade, entonces en El Havre, «un servicio muy grande: Búscame y mándame la dirección de George Pillement.[13]

12. Ver nota 7, pp. 129-30.
13. En los años 30, Pillement es una figura reconocida entre los residentes hispano-parlantes de París. Compartió el mundo de Asturias, Carpentier, y Reyes, entre otros. Además de traducciones, publicó libros sobre arquitectura, pintura, poesía, ciudades.

Me ha traducido cuentos, pero no sé su dirección. Quiero relacionarme con él». Luego añade: «Ojalá me relaciones con algunos escritores franceses, o residentes en Francia». Y en otra carta, desde Guayaquil, fechada abril 24 de 1936, dirigida al mismo Carrera Andrade, en El Havre, hallamos estos encargos: «Cuéntame novedades de allá. Vincúlame a gente interesante: escritores y artistas, se entiende».[14] A su vez, desde Guayaquil, el 6 de junio de 1940, le escribe a Pedro Jorge Vera pidiéndole que le gestione con la editorial chilena Zig-Zag «una segunda edición de *Horno* o una selección de mis cuentos».[15] Y en la misma carta figura otra solicitud: «Mándame una lista de escritores a quienes se les pueda mandar *Guásinton*».

Al referido artículo sobre Falconí lo agitan, además, criterios que resuenan a lo largo del pensamiento crítico del autor. La relación arte y formas sería el primero de ellos: «ventura es de artistas el magnificar metamorfosis de su propio espíritu, sin perder —y fíjase aquí el punto de milagro— la alta evidencia de ser ellos mismos, diversos y unos a la par». Segundo, el auspicio axiomático de un arte de inspiración nativista «que quiere y merece la América nuestra» (p. 150). Consciente, sin embargo, del nivel de cultura del público lector de *Vida Femenina*, la revista uruguaya donde iba a aparecer el artículo sobre Falconí, De la Cuadra no cae en concesiones oficiosas o indulgentes. Lo único que pretende es contextualizar la experiencia literaria al ámbito de la realidad propia, sea la ecuatoriana o americana, tan distinta a las fuera de lugar que inmigran de allende el mar. De la Cuadra, sutilezas aparte, interpela a su lector, ¿primariamente femenino?, e incita en aquél un sentido de americanismo literario que en el fondo es una arenga hacia la realización de un futuro más equitativo, arenga dictada por ideales colectivos y auténticos. Ya se indicó que *Vida Femenina* era el nombre de la publicación oriental; «revista del hogar y la mujer» era su objetivo, y no sería descarrilado deducir que la mayoría de sus lectores eran mujeres. Formar e informar a ese lector, potencialmente tan influyente, era lo que estaba de por medio.

Esto último induce, a su vez, a recordar que en los años 20 De la Cuadra estuvo a cargo de la página femenina del diario *El Telégrafo*, titulada «Para la mujer y el hogar». Allí logró seguramente inapreciable experiencia sobre los intereses, educación, y expectativas de esa audiencia. Él tenía plena conciencia de los criterios y resortes que movían a la misma. Al respecto, cabe preguntarse si ¿acaso no recapacitó también en el hecho de que cambios culturales fu-

14. Para todas las cartas a Carrera Andrade, ver «Correspondencia (inédita)», en «Jorge Carrera Andrade Collection». Special Collections Department. Library. State University of New York at Stony Brook. Nos limitamos a reproducir aquí a las que hemos tenido acceso.

15. Ese mismo año, la Editorial Perseo de Buenos Aires publicó una segunda edición de *Horno*. Prologó la colección Carlos Mastronardi (1901-76), escritor argentino de prestigio (íntimo amigo de Borges).

turos habrían de arrancar de dicho público? La más superficial de las miradas retrospectivas de hoy ha de reconocer que hondos avatares culturales se han realizado en el ámbito ecuatoriano y de allende gracias al cambio de mentalidad *hacia* la mujer y, más que nada, *en* la mujer. La galería de personajes femeninos que recorren la narrativa de De la Cuadra no hacen de él un feminista, ni mucho menos, mas sí un escritor altamente consciente de la situación auxiliar de la mujer en el horizonte cultural y socio-económico del Ecuador. Situación que tanto al nivel individual como al nivel social reclamaba derechos, correcciones y equidad.

En vista de ello, no sorprende que el artículo sobre Falconí haya aparecido en *Vida Femenina*; al contrario. Tampoco llama la atención el hecho de que De la Cuadra haya contado con la conexión charrúa, especialmente en vista de su labor en *El Telégrafo* y de su preocupación por hacer difundir su obra y su nombre. Tal es así, y en vista del título de la revista, que ya en pleno apogeo de las preocupaciones y alegatos identificados con el Grupo de Guayaquil, siguió colaborando con la magazine uruguaya. Adelantó en la misma más de uno de sus relatos; y, en algún caso, antes de que figuraran en colección. Al respecto, ténganse en cuenta las fechas y otros detalles bibliográficos: en 1930, No. 142, apareció «El amor que dormía»; en 1931, No. 149, «Aquella carta»; en 1932, No. 151, «Si el pasado volviera»; en 1932, No. 154, «La cruz en el agua».[16]

Por último, el aludido escrito sobre Falconí —no obstante subtitularse «(Prólogo a un libro)»— remite, más bien, al interés por la biografía literaria. En efecto, el texto pareciera ser una suerte de entrenamiento o práctica en torno a la forma de la silueta biográfica. En 1933, De la Cuadra publicó en *Semana Gráfica* de Guayaquil la mayoría de los ensayos que constituirían *12 siluetas* (1934). Y bien pudo haber incluido varios más que encajan dentro del propósito que yace al fondo de la recopilación: cierta esperanza revolucionaria y el aporte de la silueta biográfica en la configuración de una identidad cultural propia. Entre los no incluidos están el comentado sobre Falconí y otro sobre Gonzalo Escudero. Ello aparte, hay otros perfiles biográficos de diferen-

16. Mi agradecimiento a Alfredo Alzugarat el haberme enviado la información junto con fotocopias de los textos reproducidos en *Vida Femenina*. De los relatos apuntados, solo «La cruz en el agua» encaja ya dentro de las manifestaciones más recientes que se dan en la obra de De la Cuadra. Todos corresponden a *Repisas*, salvo «El amor que dormía» que apareció en la colección del mismo nombre, el mismo año que aquél, 1931. Ninguno, ni siquiera «La cruz en el agua», cabe dentro de lo que podría llamarse literatura de denuncia y protesta. Este último relato, sin embargo, ahonda en el mundo de la leyenda y del milagro, del mito y de lo extraordinario, atributos todos que se asociarán con el *ethos* montuvio, motivos que han venido aflorando desde 1923 en la narrativa del autor guayaquileño. Véase mi «De San Borondón a Samborondón. Sobre la poética de José de la Cuadra», *Nuevo texto crítico*, vol. IV, No. 8, especialmente las pp. 176-77.

te índole. Los hay sobre figuras extranjeras (como «Blanes, pintor uruguayo», «Don Manuel y los animales») y también sobre libros que tratan de entes históricos («La Perricholi», «La novela de un soldado de fortuna», «El caballero Pigafetta»). Todos recalcan el interés que De la Cuadra tuvo por la biografía literaria y sus varias implicaciones: prominentemente la consolidación de hábitos respecto a cómo leer el pasado y entender el presente. Lo cierto es que dicha modalidad estaba en auge en ese entonces (piénsese en los nombres de Lytton Strachey, Emil Ludwig, Romain Rolland, José María Salavarría), y el autor guayaquileño estaba al tanto del fenómeno: «De todas las prensas salen libros magníficos. Colecciones se establecen sobre la base de vida y milagros de gentes que fueron históricamente. Aún cierto sector de la novela alude, en tornatrás, a la biografía desvistiéndose de su ropaje fabuloso para exhibirse como narración lisa de una existencia humana más o menos singular. Ya en América la moda literaria cunde. Cada país pasa revista a las filas de sus hombres y plasma biografías» (OC, p. 916).

El título de *12 siluetas*, sin embargo, apunta a su vez a un interés clave de De la Cuadra, interés que de alguna manera empata con su promoción de un «americanismo literario» y su sentido y búsqueda de una identidad vernácula, nativa, indígena, regional, autóctona, o como quiera llamársela. Hacia 1923, Anatoly V. Lunacharsky (1875-1933) publicó en la Unión Soviética la versión más reconocida de su libro titulado *Siluetas revolucionarias* en que ponía al frente perfiles de al menos diez figuras. El libro tuvo, antes y después, varias ediciones y las siluetas no fueron siempre las mismas. Una de ellas, sin embargo, siempre está presente: la de Lenin. Es muy posible que De la Cuadra haya pensado en esa obra al titular la suya, redactada ésta mayormente en 1933 y publicada un año después de la muerte de Lunacharsky; es muy posible también que el espíritu que anima al libro del guayaquileño sea cierto criterio «revolucionario», criterio consonante con un novel espíritu de identidad cultural que él pretendía para su generación; y, es muy posible asimismo que el concepto de literatura que De la Cuadra manejaba, y que en buena parte se identifica con el Grupo de Guayaquil, algo le deba a Lunacharsky.[17] Un estudio concienzudo de *12 siluetas*, y eso por ahora está más allá del presente propósito, revelaría que un criterio de literatura revolucionaria, al menos en el sentido cultural, se constituye en eje del libro; y además, y quizás más importante, que la práctica y recurso del retrato biográfico literario en De la Cuadra responde a su interés por fomentar un imaginario social que abogue por un sentido de sociedad, de esperanza revolucionaria, en que los intereses colectivos

17. Damos por descontado que De la Cuadra conocía a fondo las ideas estéticas de Marx y Engels.

superen a los individuales, y en que el atributo propio haga frente a nociones planetarias de homogeneidad cultural.

Pero, se dirá, y con razón, que *12 siluetas* exhibe figuras individuales. Y así es. Mas lo que redime a esas figuras es el hallarse precisamente en ese fiel cultural que opone mundo burgués frente a aspiraciones populares. Los biografiados en *12 siluetas*, sus privilegios de educación y de clase debidamente anotados, o se identifican con las expectativas de las grandes mayorías o, en su defecto, el no hacerlo es cuestionado. Esa problemática es, precisamente, la que resalta en el artículo dedicado a Falconí, artículo aquí empleado como punto de partida de las varias recombinaciones textuales que venimos planteando en esta discusión bibliográfica.

No quiero con lo dicho arriba dejar la impresión de que los biografiados, Falconí inclusive, comprenden un grupo de escritores y artistas desubicados, descastados. Tampoco pretendo sugerirlo. Sí insistir en que ni entonces (¡ni ahora!) había manera de escapar la encrucijada entre lo individual y lo colectivo; y, más aún, que allende de la circunstancia personal, la expresión artística tenía, por necesidad de autenticidad, que hacer eco a la contradicción de mundos e ideologías, de intereses y simpatías, de zonas de contacto y zonas de macidez que se daban en la realidad interpretada.

Con todo lo anterior presente, cabe volver otra vez a «El arte ecuatoriano del futuro inmediato» a fin de ver cómo reflexiones de orden ideológico, conceptual, sobre la biografía se traducen, con o sin éxito, en práctica narrativa, en práctica literaria. ¿Cómo encajan en ese esfuerzo relaciones con la geografía, con la región, con las condiciones económicas de una sociedad en un momento dado, con el horizonte cultural, y con el sentido de responsabilidad artística del escritor?

¿Del protagonista individual al colectivo?

El título de este último apartado lo motivan dos razones. Una es de carácter teórico, y para ello nos remitimos a la nota 6 de «El arte ecuatoriano del futuro inmediato»:

> En Ecuador se ha trabajado muy poco sobre estados históricos sociales. Se han escrito relaciones de hechos, descarnadamente, centralizándolas en torno a personajes, sin profundizar en el engranaje que se mueve en el seno de las colectividades...
>
> Es curioso constatar que en esto la narración histórica sigue un proceso semejante al de la narración novelesca. Toda la novelística giró, durante un largo perío-

do que acaba de concluir, en derredor de individuos, los llamados protagonistas, que ejercían sobre el complejo de la trama fabulosa su fuerza centrípeta. Sólo muy recientemente el papel de protagonistas ha sido asequible para las masas, para los grupos humanos, y con ello, ha resultado nada menos que la transformación fundamental de la novelística. Es de esperar lógicamente que suceda lo propio con la narrativa histórica, en cuyo amurallado recinto se ciernen y soplan hoy vientos de revolución.

La otra razón tiene que ver con la cuestión de si De la Cuadra logró transformar esa teoría en práctica novelística y si hizo lo propio, a su vez, en sus intentos de narrativa histórica. Vale recordar que el interés del autor guayaquileño por la biografía no fue nada pasajero; testimonio de ello son las lecturas que van desde las dedicadas a figuras de santos, *La leyenda dorada* de Jacobo de Vorágine viene al caso, hasta las investigaciones que dizque realizó en preparación para presuntos proyectos sobre entes históricos, dígase Eloy Alfaro. Esto último, sin embargo, no pasó de eso: un proyecto. Así, no hay manera de determinar nada concreto en cuanto a lo arriba propuesto sobre la narrativa histórica. En el campo de la novelística sí es otra cosa.

Un repaso de la narrativa de De la Cuadra resalta hasta qué punto sus relatos más extensos están organizados en torno a patrones biográficos. Téngan-se en cuenta, por ejemplo, los siguientes títulos: «Nieta de libertadores», «El maestro de escuela», «Barraquera», «Banda de pueblo», *Los monos enloquecidos*, *Los Sangurimas*, «La Tigra», «Guásinton», «Cubillo, buscador de ganado», y «Palo'e Balsa. Vida y milagros de Máximo Gómez, ladrón de ganado». Si se hace un esquema de esas narraciones, publicadas entre 1923 y1938, se alcanza a divisar, en un sentido lato, un proceso que traza el anhelo de querer incorporar cada vez más la voz de las grandes mayorías, de hacerla resonar, con sus peculiaridades y con su historia, en calidad de protagonista. De la Cuadra entendía que esa voz había permanecido en silencio, mas no por propia iniciativa. Esto sería otra cosa, y hasta constituiría un acto subversivo. Y ese no es el caso.

A propósito, en *Los monos enloquecidos* encontramos el siguiente discurso, discurso que implícita y paradójicamente propone que hay otra historia que contar que no es la de las clases privilegiadas. El protagonista, el terrateniente Gustavo Hernández, le dice a Alicia lo siguiente:

—No hagas caso, hija. Son mentiras. Nada más. Fantasías. Estos peones estúpidos son, en esos respectos, como los demás ecuatorianos. Mis compatriotas viven enamorados de un pasado que no han tenido, y tratan de forjárselo a toda costa, a su modo, presentándolo con pinceladas tenebrosas para hacerlo más atractivo; sin darse cuenta de que plagian miserablemente, apoderándose para su uso de historias de pueblos distintos, que las vivieron de veras, pero en circunstancias dis-

> tintas, también ... No hagas caso, Alicia, te repito ... Ten la seguridad de que no sólo es «Pampaló» la hacienda que posee esas leyendas. (OC, p. 669)

¿Leyenda frente a historia? ¿Realidad frente a fantasía? ¿Un orden frente a otro? ¿Tergiversar la realidad, manipulándola, para lograr premeditados fines, o ser probo frente al referente histórico? ¿Imponer como verosímil la presencia de un protagonista colectivo en el ámbito social ecuatoriano, o sencillamente presentar la realidad tal como era, sin fraudes y sin agendas? Esa era la propuesta y ese era el dilema. Otro texto, un ensayo coincidentemente de 1933 también, reclama que lo veraz es el camino a seguir para las letras del país. Es imprescindible, se lee allí, que una «realidad de fondo exista y vaya unida, en cuanto exista, a la expresión. Solo así se hará labor trascendental y útil. Solo así la literatura será un arma temible. Nada se obtendrá de exacerbar la nota, como no sea correr el riesgo del mentís y del consiguiente descrédito. *La realidad y nada más que la realidad* (sic). Es suficiente. Hasta es, con frecuencia, más que suficiente» (OC, p. 807).

Las interrogantes arriba señaladas plantean una fundamental encrucijada respecto al escritor y, por extensión, al Grupo de Guayaquil, y a la sociedad ecuatoriana, en general. Por un lado, el ánimo de promover a la colectividad al rango de protagonista. Por el otro, dentro de los parámetros de una sociedad en que lo colectivo estaba subordinado a intereses económicos individuales, esa premisa resultaba falsa. Por cierto, ni los mismos escritores podían trascender sus limitaciones de clase. No había «animales puros». Lo más asequible era ver la forma de que esa *vox populi* salga a relucir en los relatos, y ese es el caso en las obras más logradas de De la Cuadra, particularmente en *Los Sangurimas*. En ésta, el uso y recurso del estribillo, de codas, de fórmulas, y de colofones cumplen con el objetivo de poner en evidencia una presencia colectiva, verosímil, de inspiración oral. Lo mismo podría concluir un examen de obras posteriores a la redacción de *Los monos enloquecidos*, 1931. Mientras en esta novela apenas figura la voz —digámoslo en lenguaje poscolonial, posestructuralista, posmoderno— del Otro, en aquéllas la presencia de esa voz, como manifestación colectiva, se hace presente de los modos ya indicados.

Esa voz es una, sin embargo, que se halla a distancias culturales del narrador, no dígase del autor. Ni aquél ni éste, por mucho que se identifiquen con aquélla, pueden superar su procedencia urbana, moderna, letrada. Y menos un lector de otras latitudes, piénsese en Buenos Aires, más ajeno aún a esa realidad. En el «Prólogo» a la edición bonaerense de *El montuvio ecuatoriano*, aprobado seguramente por De la Cuadra, se advierte la susodicha distancia:

> en rigor de verdad, creemos con de la Cuadra que su exhibición literaria [la del montuvio] lo deja en claroscuro. No lo muestra, no puede hacerlo figurar tal cual

> es en la realidad. Además, una serie de aspectos ... tórnanlo incomprensible para el lector común, simplemente por ignorancia del personaje que en muchos casos se sale fuera del plano estrictamente literario. ... Ediciones IMAN entiende entregar en manos del público lector una herramienta indispensable ... y abriga la esperanza de que entregando al lector, de esta manera, el ente humano despojado del lenguaje retórico inevitable que exige el desarrollo de la obra literaria, podría conocerlo mejor y, por ende, comprenderlo en su verdadera dimensión [sic] (*op. cit.*, pp. 8-9)

En resumen, el lenguaje de la etnografía y la antropología es uno y el de la literatura otro, si bien el uno ayuda a compenetrarse en el otro. Mostrar literariamente al montuvio, al personaje tipo, exigía recursos novelísticos más allá de señalar su condición de ente explotado por un orden económico regido por un gamonalismo en vigencia. Cómo hacer vivir esa comunidad que vivía al margen del poder y del protagonismo, sin caer en la manipulación y en el partidismo, era el esfuerzo de técnica narrativa a resolver. En la práctica literaria se logra ese cometido gracias a la presencia de voces sin nombre, de una suerte de coro. El resultado es un contrapunto de voces: la del narrador culto, la de protagonistas prepotentes de diferente índole, y la de los rumores y ecos de seres relegados, anónimos. Se produce así un efecto polifónico, un montaje de perspectivas culturales, heterogéneas, un equivalente literario de la hibridez, del mestizaje: un contrapunto en cuyo reparto intervienen, al menos, el poder, los subalternos, y el intelectual, éste en calidad de cronista.

Ahora bien, en la nota al pie de «El arte ecuatoriano del futuro inmediato», arriba citada, De la Cuadra expresó que «muy recientemente el papel de protagonistas ha sido asequible para las masas, para los grupos humanos, y con ello, ha resultado nada menos que la transformación fundamental de la novelística». Su propia producción literaria de los años 20 en comparación con la de los 30 parecería justificar ese comentario. Visto con la debida perspectiva, sin embargo, el aludido protagonismo solo se queda, por decirlo así, en una *zona de macidez*; y, narraciones posteriores a *Los monos enloquecidos*, como «Banda de pueblo», *Los Sangurimas*, «La Tigra», y «Guásinton», podrían ilustrar de diferentes maneras y formas que ese es el caso. En cada uno de ellos se oye el rezumarse de una voz colectiva, pero de ahí a que esa voz adquiere un papel de protagonista resulta una opinión algo exagerada y contradictoria; y esto no solo en términos de la práctica narrativa del autor sino, también, a la luz de comentarios críticos suyos, contiguos y posteriores, provocados seguramente por el dilema que el asunto representaba literaria y políticamente hablando: 1. de un lado el querer un papel protagónico para las masas, apoyando así esperanzas revolucionarias; 2. del otro un referente que proponía que el llevar ese cometido a cabo, forzándolo, constituía una violación de un prin-

cipio fundamental, aquello de insistir en *la realidad y nada más que la realidad.*

La contradicción se revelará más de una vez en el pensamiento crítico de De la Cuadra; no así en su práctica literaria. El mismo año de 1933, fecha de «El arte ecuatoriano del futuro inmediato», apareció en *La Revista Americana de Buenos Aires*, No. 111, correspondiente a noviembre, el ensayo «Advenimiento literario del montuvio», artículo del cual se deduce que una literatura dirigida, inclinada a hacer revolución antes de haberse iniciado la lucha contenía un elemento de falsedad y, como tal, estaba destinada a acabar siendo una literatura de propaganda, «una fotografía del campo inmediatamente después de la batalla» (OC, p. 963), batalla que no se había realizado. En *El montuvio ecuatoriano* De la Cuadra, a su vez, reiteró ese juicio y amonestó contra aquellos que pretendían poner la literatura «al servicio de» una causa por muy noble que ésta fuera. «Literatura recia ... pero falsa» (*op. cit.*, p. 60). La encrucijada crítica no impidió, sin embargo, que De la Cuadra siguiera ensayando fórmulas literarias con el fin de incorporar verosímilmente el protagonismo colectivo en su práctica narrativa. La cuestión es de si logró vencer la encrucijada que todo ello representaba.

Esto nos lleva a considerar el capítulo II de «Palo'e Balsa. Vida y milagros de Máximo Gómez ladrón de ganado», otro de los textos ignorados, reproducido aquí. Apareció en 1936, en la *Revista de la Biblioteca Nacional*; y, en vista de dicha fecha podría representar un logro más hacia la incorporación literaria de una presencia colectiva. Y en cierto sentido lo es, pero solo apenas. «Guásinton» también encajaría dentro de ese paradigma. Limitémonos a aquél.

Para empezar, en *Palo'e Balsa* aflora otra vez el tema de la biografía. El título completo de la obra lo ratifica. Téngase presente, sin embargo, que no se trata de los hechos y sergas de un personaje burgués, urbano, como lo es Gustavo Hernández, el protagonista de *Los monos enloquecidos.* Y tampoco se recurre a protagonistas paisanos al estilo de don Nicasio Sangurima o de Francisca Miranda, alias «La Tigra». A cada uno de ellos, en una forma u otra, bien podría corresponderles comentarios parecidos a aquellos con que la prensa guayaquileña imputa al clan Sangurima y a los de su calaña:

> En el agro montuvio —decían— hay dos grandes plagas entre las clases de los terratenientes: los gamonales de tipo conquistador, o sean los blancos propietarios, y los gamonales de raigambre campesina auténtica, tanto o más explotadores del hombre del terrón, del siervo de la gleba, del montuvio proletario —que sólo dispone de su salario cobrado en fichas y en látigo—, que los mismos explotadores de base ciudadana. Aristocracia rural paisana, que pesa más todavía que la aristocracia importada, a la cual gana en barbarie (OC, pp. 509-10).

Es otro el caso de Máximo Gómez,[18] el protagonista de «Palo'e Balsa». Nada de aristocracia aquí, ni de la importada ni de la paisana. La obra remite por vía directa a una figura popular, a la vida y milagros de un cuatrero costeño, perseguido por las autoridades, y mitificado por la colectividad, precisamente por sus hazañas en contra del orden civil establecido. Máximo Gómez es una suerte de Robin Hood, de «rebelde primitivo», de revolucionario en potencia.[19] Y en ese intento radica lo novedoso de esta obra, y también, además, porque se trata de un personaje de raigambre popular. Todo ello representa un paso en la búsqueda de un protagonista colectivo, y en el esfuerzo de hallar una manera de realizar literariamente ese cometido. El hecho es, sin embargo, que ese problema de técnica narrativa no llega a resolverse satisfactoriamente, y ello a pesar de que por momentos el narrador del capítulo aquí reproducido pareciera ser de procedencia agreste, montuvia, o al menos de extracción menos culta que la que se deduce, por ejemplo, en *Los Sangurimas* o «La Tigra», o, incluso, en los otros dos capítulos de «Palo'e Balsa» que se conservan y que fueron recogidos en *Obras completas*. La perspectiva de ese narrador no se resuelve, sin embargo, en favor de una representación vista desde adentro.

Oportunamente retomaremos la cuestión de si se produce o no un protagonista colectivo y ¿por qué? Vienen por ahora al caso ciertos detalles que ilustran y aclaran el capítulo de «Palo'e Balsa» reproducido aquí. En primer lugar, se trata de un texto posterior a los ya recopilados: posterior en dos sentidos. 1. Los dos que ya se conocen aparecieron por primera vez en la revista *América*, Quito, No. 60-61 (octubre 1935). Esos son los que reprodujo en la misma ciudad la revista *Futuro*, en 1941, si bien con el cambio de Gómez a Torres en el apellido del protagonista. Y esos son los mismos que, a su vez, reprodujo el periódico *La Hora* de Guayaquil el 6 de agosto de 1948. 2. El tex-

18. En alguna reproducción de los otros dos capítulos que existen de esta obra el nombre del protagonista figura como Máximo Torres. Ese cambio ocurrió en una impresión póstuma, en la revista *Futuro*, No. 34, Quito, mayo 1941. Dudamos que De la Cuadra haya autorizado el cambio de nombre. En todas las otras versiones aparece como Máximo Gómez, igual que el nombre del célebre cubano de las luchas de independencia de dicho país; amigo, además, de Eloy Alfaro. ¿Quiso alguien de la revista evitar comparaciones inapropiadas con la figura histórica? Sea como fuere, el capítulo es importante para establecer cronologías y para reiterar la cuestión estructura y procedimientos narrativos a resolver.

19. Empleamos el concepto «rebelde primitivo» en el sentido que lo emplea E. J. Hobsbawm en su estudio «The Social Bandit», *Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, Manchester, Manchester University Press, 1959, pp. 13-29. «Rebeldes primitivos» en tanto carecen de conciencia social, y en tanto proponen una suerte de alegato contra el orden establecido. Este tipo de figura, según Hobsbawm, se da en sociedades en transición, de orden precapitalista, donde no hay otros medios más eficaces de protesta social.

to que se reproduce aquí, a pesar de que su autor lo tituló capítulo II, tendría que ser subsiguiente a los que se conocen; vendría a ser, pues, el tercero.

Y ello porque en las páginas del texto ignorado se hallan referencias a un protagonista ya mayor («Palo'e Balsa a quien los años comenzaban a volver cauto, evitaba darles frente a los gendarmes». «Mas, antes, en su juventud, no habría reparado en nada». «Estoy dentrao en años ...»). En los capítulos conocidos, sin embargo, se siente la presencia de un hombre en plena juventud. En el texto difundido abajo, asimismo, hay referencias al rapto de Sofía Jama («Por cierto, aludía al caso de su rival de depredaciones y mortal enemigo Máximo Gómez con la 'niña' del viejo Jama»), incidente que, a la luz del capítulo recuperado, habría ocurrido ya hace algún tiempo en la vida del protagonista si se tiene en cuenta la relación de ese acontecer, según figura en el primero de los dos capítulos recogidos en *Obras completas*.

A no ser por esa tenue relación entre capítulos. «Palo'e Balsa» consiste en episodios separados sobre la vida del personaje principal. La corta nota de introducción que acompaña al texto que aquí se divulga así lo indica. Esa nota, incluida, cabe conjeturar, con previa autorización del autor, anuncia que la obra «está desarrollada en cuadros virtualmente independientes, formando algo así como episodios de la vida de un cuatrero costeño. Su plan es a tono epopéyico». Episodios que consisten en las hazañas de un cuatrero. Hazañas «referidas en tono heroico, ... y salpicadas de preciosas descripciones», en emulación de la tradición oral narrativa del pueblo, según se informa en *El montuvio ecuatoriano* (*op. cit.*, p. 50). Tono, a su vez, que De la Cuadra identifica en «*Sanagüín*. Novela azuaya» con un «pueblo rebelde».

Ya hace algún tiempo tuve ocasión de discutir pormenores respecto a prácticas narrativas del conglomerado montuvio que repercuten en la obra de De la Cuadra: episodios, fragmentación, múltiples planos, tendencia mítica, tradición oral narrativa, inclinación por lo extraordinario, memoria colectiva, etc.[20] Todo ello es aún válido y sigue vigente. La problemática que importa retomar ahora, a propósito de «Palo'e Balsa» y a la luz de lo dicho en el ensayo «El arte ecuatoriano del futuro inmediato», es si «el papel de protagonistas ha sido asequible para las masas, para los grupos humanos, y con ello, ha resultado nada menos que la transformación fundamental de la novelística», según proponía De la Cuadra.

La presencia de una voz anónima colectiva, ya se lo dijo, está en más de uno de los relatos que el autor guayaquileño publicó después de la redacción de *Los monos enloquecidos*. ¿Adquirió o no esa voz un papel protagónico? El es-

20. Cfr. «Génesis y vigencia de *Los Sangurimas*», en *Revista Iberoamericana*, Nos. 106-107, enero-junio de 1979, pp. 85-91.

fuerzo está allí, desde «Banda de pueblo»[21] y antes, y de hecho se intensifica en narraciones como «Guásinton», «Cubillo, buscador de ganado», y «Palo'e Balsa». La cuestión ahora es de si el paso de un énfasis en personajes de clases dominantes, hegemónicos, a personajes del pueblo cumple con hacer asequible para las masas el protagonismo buscado. En cada uno de los tres últimos relatos aludidos, si bien los personajes provienen del ámbito colectivo, lo que los sostiene son sus atributos individuales. Al respecto, cabe preguntar si «Palo'e Balsa» cumple, por ejemplo, con revelar «la característica profunda», de que habla De la Cuadra en «*Sanagüín*. Novela azuaya». Característica que va más allá del detalle y de lo individual, que pisa el ámbito de lo alegórico.

Bien se podría obrar un repaso de «Palo'e Balsa», al menos del capítulo reproducido aquí, en esos términos, rastreando motivos representativos y expresiones colectivas que apoyen esa lectura interpretativa. Podría argüirse incluso que en todas las narraciones en que figura una voz de inspiración colectiva se dan confrontaciones de poder que remiten más a lo abstracto y característico que a lo específico. En «Banda de pueblo» el conflicto es con la muerte. El mensaje implícito es la solidaridad. En *Los Sangurimas* y «La Tigra» las relaciones de poder enfrentan un orden semifeudal con el Estado. La tradición con la modernidad, con el progreso. El campo y la ciudad. En «Guásinton» lo que se sugiere es el exterminio literal y metafórico —por parte de fuerzas colectivas, la de los cazadores de lagartos— de un sistema caduco, representado por el lagarto Guásinton, figura casi totémica: «señor feudal de las aguas montuvias».

En el caso de Máximo Gómez, el protagonista de «Palo'e Balsa», el cotejo de las relaciones de poder se da entre el arquetipo de un cuatrero, rebelde primitivo, frente a hacendados privilegiados, primero, y, después, y esto es más significativo, frente al Estado. Este último enfrentamiento, evidente en el capítulo reproducido aquí, propone una situación de poder en que el Estado y el espíritu antisocial que el cuatrero Máximo Gómez y su banda representan cotejan sus fuerzas hasta el filo de la inacción bilateral. ¿Qué hay de sugestivo en ese enfrentamiento de un grupo potencialmente «subversivo» con el Estado? ¿Hay en esta obra, como más tarde en *Polvo y ceniza* de Eliécer Cárdenas, una invitación a contraponer el poder con el poder?[22] ¿Estamos apurando interpretaciones alegóricas al sugerir que De la Cuadra pensó en Máximo Gómez como en un revolucionario en potencia, por muy descarrilados que ha-

21. El título original de esta magistral narración fue «Banda del pueblo», y así figura en la primera edición de *Horno* (1932). La eliminación del artículo en ediciones posteriores, empezando con la de 1940, cambió radicalmente el sentido e intención de ese título.
22. Cfr. Mercedes M. Robles, «To the Rescue of a Concealed History: Eliécer Cárdenas' *Polvo y Ceniza*», en Daniel Balderston, edit., *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, Hispamérica, 1986, pp. 151-57.

yan sido sus actos antisociales? Actos, vale recordar, contra los poderosos. ¿Ha el lector de deducir que cualquier alteración en el orden socio-económico habrá de realizarse solo si se procede desde una equivalente y armada postura de poder? ¿Es que solo con la lucha armada acabarán las usurpaciones? ¿Persuade el personaje, o es que se trata de una tácita «esperanza revolucionaria» del autor/narrador? Se impone la conjetura.

Ni De la Cuadra, ni la sociedad ecuatoriana, ni sus lectores de entonces, y menos los de ahora, cada vez más sujetos a parámetros urbanos, y cada vez más interpelados por una sociedad burguesa, global, podrían superar el tener que atenerse a su realidad histórica circundante y a su sentido de futuro. El único protagonismo colectivo que parece regir en la actualidad es el patrocinado por el consumismo y por patrones de maneras de ser y comportamiento que los medios y agencias de comunicación masivos trasmiten sin tregua. Bajo esa premisa —y no descartamos el desencanto que hoy por hoy se da en la esfera pública hacia los avances del neoliberalismo— «Palo'e Balsa» no establece una inminente identificación profunda, característica, ni con el lector de hoy ni con el de entonces, ya ecuatoriano o de otras latitudes. Y ello no obstante el esfuerzo que representa en aras de un protagonismo asequible a las masas. Ese sendero, luminoso o no, solo queda sugerido. ¿Pudo el autor haberlo propuesto de lleno, manipulando el relato hacia el ámbito de las esperanzas y el partidismo? ¡Claro que sí! Pero De la Cuadra, fiel al lema de *la realidad y nada más que la realidad*, no se inclinó hacia el compromiso político a expensas del compromiso literario. Él sabía que el hacerlo hubiera resultado en una literatura falsa, si bien plena de moralidad. De la Cuadra seguramente reconoció, y a estas alturas nosotros aún más, que ni la sociedad ni la literatura marchaban, ni parecían ni parecen marchar, hacia el anhelado derrotero del protagonismo para las masas, conforme él lo imaginaba en aquel momento histórico. Al contrario, para bien o para mal, hoy cada vez parece enrumbar más hacia otras pautas, y no necesariamente las más admiradas en los horizontes intelectuales latinoamericanos. ¡Parece!

La terminología y las acepciones de los años 30 —de manera análoga a la metamorfosis semántica que el proceso histórico impone sobre frases cervantinas en «Pierre Menard, autor del Quijote», la ficción de Borges— adquieren nuevas e imprevisibles transformaciones y significados. El vocablo «masa», por ejemplo, hoy quizás ya implica otra cosa que lo que entendía De la Cuadra, nada que ver entonces, quizás, con la amenaza que representa el grotesco consumismo masivo para sociedades mayormente paupérrimas como la ecuatoriana. No obstante, y en vista de los cambios socio-económicos, cabe una pregunta: ¿cuenta hoy Máximo Gómez entre los que se van o los que se quedan? ¿Qué hay de mítico en este personaje que permita que nuevas generaciones de

lectores lo catapulten a un plano alegórico? ¿Está acaso la respuesta relacionada a la perspectiva y a la circunstancia histórica del lector?

Sea como fuere, ¿hasta qué punto la premisa teórica auspiciada y afirmada en la aludida nota al pie de «El arte ecuatoriano del futuro inmediato» resulta acertada en términos de la producción del mismo De la Cuadra? Ha de quedar claro que esperanzas y realidad, que teoría y práctica literaria no siempre congeniaron del todo. «Banda de pueblo», *Los Sangurimas*, «La Tigra», «Guásinton» y lo mejor de «Palo'e Balsa» dan testimonio del gran esfuerzo que obró el escritor guayaquileño por incorporar la voz de la colectividad, regional y rural en este caso.

Es por medio de esa voz y de su anhelo por captarla desde adentro —singular esfuerzo de técnica narrativa— que De la Cuadra abrió brecha en el camino de esa modalidad llamada lo real maravilloso. Y es al frente de esa modalidad donde se ubica, y donde De la Cuadra mantiene su vigencia. Digo al frente en el sentido de que su obra anticipa el apogeo de aquélla, mas no porque esa obra haya resuelto categóricamente la distancia que media entre lo real y lo maravilloso como en, dígase, *Cien años de soledad* (1967). Distancia que quizá tenga algo que ver, ya lo insinuamos antes, con la perspectiva del narrador/autor, con el espacio cultural que lo separa a éste o a aquél —educado, urbano y pequeño burgués— de un referente cuya idea de realidad y mundo responde no a un tradicional sentido de causa basado en la razón, sino a otro, apoyado en preceptos mágicos donde la fe, el milagro y lo extraordinario rondan y explican lo cotidiano.

Por eso, quizás, De la Cuadra se interesó tanto por la idea del milagro, por querer entenderlo a fondo y por querer llegar de esa manera a una compenetración indivisa con la realidad que interpretaba. Y ello a pesar de insistir, o precisamente por esa razón, en la realidad. Así, a lo largo de su ruta literaria se manifiesta dicho interés, desde «Sueño de una Noche de Navidad» —sin olvidar ni *Los monos enloquecidos*, «La cruz en el agua», *Los Sangurimas*, «La Tigra», *El montuvio ecuatoriano*, «Guásinton», «El Santo nuevo» o «El caballero Pigafetta»— hasta «Palo'e Balsa. Vida y milagros de Máximo Gómez ladrón de ganado». Interés que marcha acorde con el que sostuvo por la biografía; y, también, con el afán de configurar el protagonismo literario de las clases populares. «Palo'e Balsa» quisiera conjugar todos esos intereses para rendir auténticamente la realidad interpretada. Ese objetivo, sin embargo, no se realiza. No descontamos que este último juicio tenga algo que ver con el horizonte y clase económico-social de un lector urbano, por no decir extraño al mundo representado, y con la perspectiva histórica actual. Pero ello no debería de impedir al menos esta pregunta: ¿admite «Palo'e Balsa» una lectura simbólica en términos de poderes foráneos frente a poderes locales, y opciones consiguientes? Quizás ya eso sería exagerar el asunto. Persuade más pen-

sar que, en cuanto al asunto del protagonismo colectivo, la figura de Máximo Gómez se queda en el ámbito de la «esperanza», sea revolucionaria o no. El aura mítica no alcanza al personaje.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La recuperación, lectura, conexiones, y recombinaciones de textos que hemos imbricado propone, y esperamos que haya quedado claro, que los escritores del 30, y De la Cuadra en título de paradigma por excelencia de esa generación, se revelan, tanto al nivel personal como en sus ensayos y en su práctica narrativa, inmersos en una suerte de encrucijada creativa y vital equivalente a la archisabida en que Pablo Palacio colocó a su protagonista de *Vida del ahorcado*:

> Quería explicaros que soy un proletario pequeño burgués ... un producto de las oscuras contradicciones capitalistas que está en la mitad de los mundos antiguo y nuevo, en una suspensión de aliento, en ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo. Tú también estás ahí, pero tienes un gran miedo de confesarlo porque uno de estos días deberás dar el salto de éste o del otro lado del remolino ... Estoy viviendo la transición del mundo. Aquí, delante de mí, está la volcadura de campana, del otro lado de la justicia, y aquí mismo, dentro de mí están todos los siglos congelados, envejecidos y grávidos. Yo tengo un amor en estos siglos; yo tengo un amor en esta volcadura.[23]

Algo similar pareciera manifestarse cual un atributo persistente en De la Cuadra. Desde sus cuentos juveniles, de aprendizaje, hasta las obras de madurez, tanto en la teoría como en la práctica, se siente correr una constante, una suerte de ambivalencia o inquietud intelectual en que se dan conjuntamente dos actitudes: 1. un claro compromiso de orden social que se identifica con los intereses colectivos en aras de un nuevo orden social más equitativo; y, 2. una sensación de impotencia al no poder desarraigarse de la clase social a la que se pertenece. También se da el reconocimiento de que los cambios ambicionados no se realizaron. Esperamos haber indicado que esa crisis, es decir el conflicto entre intereses individuales y colectivos, entre un orden en potencia y otro establecido, entre voces hegemónicas, identificadas, y voces colectivas, anónimas, subalternas y usurpadas, se refleja también en la producción literaria de De la Cuadra, y en su práctica narrativa propiamente hablando.

23. *Vida del ahorcado,* Quito, Talleres Nacionales, 1932, pp. 9-10.

El énfasis en el sujeto individual, en personajes singulares, ha persistido. La globalización, y todo el sistema económico que ello representa, sigue en proceso y parece consolidarse cada vez más. En retrospectiva, la producción de De la Cuadra sería de verla como parte de una lucha frente a ese devenir, como una suerte de alegato en favor de una identidad propia. Hoy por hoy, los valores regionales constituyen una línea de resistencia frente a la que parece ser la imparable e implacable avalancha de intereses económicos multinacionales. Se borra el sentido de ser de una comunidad histórica. A lo local, tanto a un nivel colectivo como de zonas de identidad, se lo enarbola como una manera de afirmar un imaginario social propio. Se reclama así, respectivamente, una parte de los mundos culturales en existencia y el derecho a contribuir y a ser parte de los mismos. Cabe imaginar que los textos reproducidos a continuación apoyan esa propuesta y se constituyen, al menos, en un contrapunto / contrapunteo dentro de ese horizonte. ✤

Northwestern University

Apéndice

Textos de José de la Cuadra

Los frutos del desatino*

Por el camino tortuoso i polvoriento, que a la villa conducía, una tarde de Mayo i con un sol de fuego, rodaba lentamente la carreta, halada por dos escuálidos jamelgos. Sobre el pescante, con un latiguillo en la mano, iba el artista, el hijo *expósito* de Apolo.

Sí, era un hijo de Apolo; era un humildísimo trovador que, obligado por el hambre, iba errante, por villa i ciudades, a la cabeza de un grupo de acróbatas, deleitando, con sus gracias a las multitudes, a trueque de un puñado de monedas de cobre.

Un toldo, blanco en otro tiempo, hoi, gris por el uso, cubría del sol a la farándula; mejor dicho, casi la cubría; pues, los rasguños del tiempo habían abierto agujeros enormes, por donde penetraban inmisericordes i despiadados, los ardientes rayos de un sol canicular.

Desde la aldea a donde habían llegado, se divisavan [sic] ya, las rojas terrazas de las casitas blanqueadas, así como la alta torre de la capilla milenaria, del pueblecito más próximo.

La carreta seguía, con lentitud desesperante; pues si se fustigaba a los caballos, éstos, que ya no podían con la pesada carga, corrían el peligro de caer muertos en mitad de la jornada.

Juanillo, el director de la *compañía*, era un expósito hallado por un gitano en las riberas de un arroyo, i educado por éste, entre acróbatas i saltabancos, i gracias a sus elásticos músculos i su singular arrojo, logró superar a los compañeros i suceder a la muerte del gitano, su protector, en la dirección de aquella turba de vagabundos.

Al fin después de un viaje penoso, tenemos ya a la farándula instalada en la plaza de la aldea. Una multitud de curiosos rodeaba la pequeña i mugrienta carpa, i celebraba con entusiasmo inusitado, los gestos i contorsiones del payaso, sin poder traducir en ellos, la eterna amargura de su alma.

Juanillo, como siempre, hizo derroche de gracias, que los espectadores aplaudían entusiasmados. Una vez terminado el primer número, se retiraba ya cuando descubrió entre la apiñada multitud, una carita de Venus, cuyos ojos, negros i refulgentes, fueron a herir su alma de artista. Primero una sensación extraña, i luego una alegría insólita, sintió en su corazón, el pobre Juanillo.

Al salir, con una pequeña palangana en la mano, a recoger el dinero que expontáneamente [sic] entregaban los espectadores, pasó junto a *ella*, pero esa niña, esa bella

* La reproducción que sigue apareció en la revista guayaquileña *Fiat-Lux*, No. 1, abril de 1918, p. 11.

realidad de sus ensueños de poeta, no le miró. Con marcado desprecio, tan solo le arrojo dos monedas de cobre en el platillo i volvió la mirada a otra parte.

Entonces el joven payaso, con mirada suplicante la llamó i con frases entrecortadas por el temor i la emoción le dijo:

Señorita, i...

—¡Basta! Dijo ella interrumpiendo el discurso, i luego añadió con irónica sonrisa: ¡Calla, saltimbanqui!

José de la Cuadra

Cosas de la vida*

La idolatraba. El único ser que, en este mundo, lo amaba. Y ¿qué haría, sin ella?, pensaba. Ella me viste, por ella ceno; i, por ella, en las noches del invierno, tengo abrigo.

Debo estarle agradecido, debo corresponder su ternura maternal verdadera, que pocos hemos gozado.

I lo que pensaba, lo hacía.

Juanelo adoraba en su madre; i, sin conocer, a fondo, la religión del Crucificado, cumplía la Santa Máxima: «Ama a tu padre i a tu madre, i serás en la Tierra Prometida»

Si [sic], seguramente, Juanelo tenía, por lo menos, una corona ducal en esa tierra, en que soñaron los Patriarcas.

En su pequeña granja de las cercanías de Quito, vivían dichosos: la madre i el hijo. Ella era una viudita, bella aún de sus 6 lustros; i, según las malas lenguas, Don Pánfilo, el zapatero, estaba prendado de la viudita i de los cuatro reales que, según las mismas lenguas, poseía.

Ah! Cuánto sufría Juanelo, al pensar en que su madre sería, más o menos presto, la mujer *del Pánfilo.*

...

5 años antes. En aquella misma granja de las cercanías de Quito, cada sol nuevo alumbraba un idilio, entre los corpulentos eucaliptos, que rodeaban la casita.

La Michi estaba sentada, i a su lado el Manongito la abrazaba tiernamente; i, más allá Juanelo jugaba con las hojas secas. ¡Cuánta dicha!

Nada interrumpía esta *calma chicha* de los hechos i los personajes.

Sólo, de vez en cuando, el señor cura de Machachi, visitaba la granja. I esto era un suceso para el tranquilo tic-tac, de la vida de Michi i Manongito ...

* Este texto se publicó en la revista *Melpóneme*, No. 1, Guayaquil, junio de 1918, pp. 14-15. De la Cuadra figura como uno de los directores.

Cierta vez, el Manongito tuvo que visitar este Guayaquil, causa intermediaria de su muerte.

El malvado mosquito introdujo su aguijón, en el epidermis de nuestro interiorano.

I la fiebre amarilla, la de color de oro, se produjo.

En solo pocos días, Manonguito [sic] era cadáver; i su cuerpo visitó la última morada.

Ah! Cuánto lloró la Michi, al saber la muerte de su media naranja! [sic] Ni el bueno del cura pudo calmar su dolor.

I su hermosura languideció, como languidecen las plantas separadas de la tierra que las nutre.

Un consuelo, sin embargo, le quedaba i este era su hijo: su Juanelo.

I Michi adoraba en su hijo, cual este adoraba en ella.

...

De pronto, cundió en Machachi, la noticia de que era cosa cierta, el enlace de la Michi i el Pánfilo.

Ay! Qué tristeza invadió el corazoncito de Juanelo.

—Otro padre —se dijo— No, imposible. Mejor la muerte, el abandono, cualquier cosa menos eso.

El mismo párroco de Machachi, que bendijo las primeras nupcias de la Michi, bendeciría las segundas.

—Pánfilo será tu padre; habíale dicho la Michi a Juanelo, lo querrás mucho: respetaraslo.

El chico calló; pero, no pensaba lo mismo.

Celebrose la boda, i Dn. Pánfilo entró en posesión de la casa.

No era amor el suyo: era negocio.

...

I en tanto, Juanelo huía por el camino con rumbo incierto.

I al verlo descalzo, harapiento, parecía un pajarillo cuyo nido fue ocupado por un cóndor, que bajara de lo alto de los Andes.

José de la CUADRA V.

Ruta*

Concéntrate en ti mismo i sé un enigma eterno;
desecha lo que diga la torpe humanidad;
i piensa que en tí llevas un cielo i un infierno
i que eres el substráctum de toda eternidad.

No te acobarde nunca el porvenir oscuro,
i jamás lo ilumines con tu imaginación;
que en las sombras que llenen tu camino futuro
debe guiarte la brújula de la sola razón...

Mata tus ilusiones ...; porque nada en la vida
se realiza de cuanto soñamos. El **IDEAL**
es un beso que nunca no [sic] dió la bienquerida,

un bálsamo que siempre deseará nuestra boca
i una nube que puso el demonio del mal
en el celaje limpio de nuestra mente loca ...

José de la CUADRA

Palo'e Balsa
*(Vida y milagros de Máximo Gómez, ladrón de ganado)***

José de la Cuadra

CAPÍTULO II

1

Máximo Gómez se había refugiado en la finca de su pariente, el viudo Querencio Barzola, en el Esterón. La Rural le andaba sobre la pisada, «oliéndole el pedo al caballo, mismo», como consecuencia de ciertas aventuras ganaderas que le pasaron ricién [sic] en Guare Firme; y, Palo'e Balsa, a quien los años comenzaban a volver cauto, evitaba darles frente a los gendarmes.

* Apareció en la revista *Bohemia*, I, No. 1, Guayaquil, 20 de julio 1924, p. 23.

** Insertamos un capítulo inédito del relato montuvio 'Palo'e Balsa. Vida y milagros de Máximo Gómez, ladrón de ganado' cuyo autor es el escritor guayaquileño José de la Cuadra.

—Estoy sin la gente —decía; —y no es cosa de que los longos jusileros me agarren desacomodao.

No les temía; no. Los había combatido pecho a pecho, en refriegas de arma blanca, cuando el «recortado» hacíase más bien un estorbo. Se sentía capaz de combatirlos así, todavía. Pero...

—Mi mama no me parió pa que me cazen [sic] a bala, dende lejos, como a puerco sajino ...

Mas, antes, en su juventud, no habría reparado en nada.

—Enrecuerdo una vez, en Catarama, hacen añísimos ... Yo solito les paré ... Eran seis los longos ...

Se hundía en las memorias heroicas, penetrado de la hazaña como de brioso cordial.

En aquella ocasión «se comió» a tres soldados. Los sorprendió por la espalda, cuando atravesaba una huerta de cacao. En el sendero estrecho, retorcido, entre los árboles de ramas bajas, las cabalgaduras apenas podían moverse con grandes dificultades. No era posible gobernarlas a rienda. Además, ignoraban la ruta. Iban intuyéndola. Y él, en cambio, perneaba una yegua baqueana maromera. Palo'e Balsa se aprovechó de estas ventajas. Impedidos de usar los fusiles, los soldados se verían precisados a usar los yataganes; y, contra los yataganes sí valía el machete «mango e cuero, doble filo» ... ¡El machete de batalla!

Los atacó por la espalda. Antes de que se apercibieran a la defensa, cayeron para siempre sobre las hojas podridas, sobre el lodo amarillo, para abono de la huerta, dos policías rurales con las cabezas destapadas. Sólo uno dió cara; los otros, abandonando las caballerías inútiles, echaron a correr, confiados a la agilidad de sus canillas... Con éste uno, la pelea duró largo...

—No era longo ése. Manabita era. Jalaba fierro como un salitreño.

Pero, Palo'e Balsa, lo venció. De un revés le cortó el cuello —acaso «le picó una alteria»;— rodó el infeliz montura abajo, se tumbó de bruces, y se fue en la hemorragia...

—Lo viré boca arriba pa que el alma no me pelsiguiera...

Máximo Gómez bromeaba.

—El cacao de esa huerta, más después ha de haber cogido sabor a sebo'e muerto; y el chocolate, color colorao, como la sangre.

Quien lo oyera estaba en la obligación de celebrar la chuscada macabra.

Para que él continuara:

—¡Dios protege al pobre! Esa vez me hice de seis caballos y de seis jusiles. De plata pude hacerme: algo tan siquiera han de haber tenido los difuntitos; pero, no los bolsiquié, porque al muerto hay que respetarlo.

—Pero si voz [sic] mismo los beneficiaste, Másimo —le replicaría Querencio Barzola.

La obra está desarrollada en cuadros virtualmente independientes, formando algo así como episodios de la vida de un cuatrero costeño. Su plan es a tono epopéyico. Posiblemente, el relato aparecerá en libro a principios del año 1936-. Este texto apareció en la *Revista de la Biblioteca Nacional*, No. 1, Quito, febrero de 1936, pp. 57-68.

—Eso es harina de otro costal, pariente. Yo al hombre vivo, puedo matarlo; pero, ya difunto, le agarro hasta miedo. Así es.

Aquello ocurrió antes. Cuando era joven. Hoy no era lo mismo.

Si alguien le averiguaba lo que hacía en la casa de Barzola, «trepado como gallina en gallinero», Máximo Gómez respondía con cierta tristeza:

—Ya hasta me enfermo, vea, como las mujeres y los muchachos. Estoy tomando a pasto agua de cadillo, p'al hígado. L'higado [sic] se ha inflado como vejiga'e vaca.

Concluía melancólicamente:

—Me creo, pues, que ha de ser el aguardiente. ¡Yo me hey bebido un río! Sin los escaos, se entiende... El pescao me gusta de otro modo.

2

Llevaba ya un mes en el Esterón. Disfrutaba una vida sencilla, arreglada a las costumbres patriarcales del agro, sin mayores complicaciones. El mismo decía de sí que parecía un lanchón, varado en la baja marea. O una mula atollada.

Se levantaba con la mañana. En la cocina grandota, humosa, de paredes de caña retostada, tomaba su café negro, cargado de esencia, y masticaba concienzudamente su ración de plátano verde. Luego bajaba al corral a presenciar el ordeño. Esta tarea le encantaba. Cuando lo ayudaba el humor, rejeaba chumbotes.

—No sé porqué [sic] me place tanto este trabajo —decía—. Hasta el hedor a plasta me gusta ... Como si mi taita hubiera sido toro ... ¡Y cierto que era un toro, por lo templao [sic] y mujeriego, el viejo, el diablo!

Reía.

En el corral se transformaba en un chico travieso. Iba de un lado para otro. Correteaba a los terneros. Se embuchaba sendos mates de leche espumante. (Prefería la «postrera», punteada de mallorca; pero, a la hora de beberla, bebía de cualquiera, sin notar diferencias). Jugaba con las reses pesadotas y tranquilas, cuyos ojos se cuajaban de admiración sorprendida al verlo hacer quites y pases que ellas apenas si seguían, con lentos giros de sus cabezas motongas, desarmadas. Porque era la especialidad de Querencio Barzola el tener solamente reses sin cuernos: desde pequeñas se los pasmaba mediante enrevesados procedimientos en los cuales, además del formón decisivo, intervenían exorcismos misteriosos y frotes con arena asoleada y yerbajos pestilentes. Barzola entendía que era esa la señal más inconfundible, para distinguir y reconocer sus reses, de serle robadas.

—Aun cuando conmigo no se meten los comevaca —bravuconeaba— porque saben que tengo una garabina de dos bocas, que parece una catarnica por lo hablantinísima, y que soy primo de mi primo, aquí presente aunque me esté mal el decirlo.

Acabado el ordeño, Palo'e Balsa daba largos paseos a caballo por los potreros, siguiendo la línea de las cercas vivas, erectas de cerezos frutecidos. Recogía en sus alforjas hartas cantidades de esos rojos bombones vegetales, alegría madura de la tierra montuvia, y regresaba a la casa, saboreándolos, yendo al querer del caballo, a freno flojo. Mientras tanto, divagaba. Rememoraba días muertos o forjaba planes para el futuro.

Y a la vuelta lo esperaba ya el almuerzo suculento, castigado de ají y de pimienta molida: anchos platos de sancocho de bocachico, anchos platos de arroz seco, sábanas de carne asada, y más plátano, y más leche... Aparte de los «bocaditos» que le aliñaban las hijas del pariente: homenajeaban así las muchachas, a su modo, al «tío héroe» que se les había metido como un orgullo, casa adentro, y a una de ellas, también, corazón adentro.

Ustedes, niñas, están, pues, cebándome como a chancho pa matanza. Cuando quiera emplumárselas, ni vo a moverme de puro gordo. No me va a aguantar ningún lomo'e bestia esta mañana mismo ...

Y después, a «tomar su reposona» en la hamaca tendida en la galería a todo viento y a todo sol.

Mediada la tarde lo despertaba suavemente alguna de las sobrinas: casi siempre, Braulia, la predilecta.

—¡Tío Másimo! ¡Tío Másimo! ¡Recuérdese, pues! El agua está lista pa bañarse, tío.

Con las muchachas se encaminaba al río, que se deslizaba por frente de la casa: un río de ondas someras y perezosas que a cada curva se remanaba, formando ensenadas sombreadas de porotillos o de mangos. Palo'e Balsa amaba el agua. Era una obsesión, una locura. Nadaba horas y horas, sintiendo un goce especial en rendir sus fuerzas: sintiendo el placer vacío de cansarse hasta el agotamiento.

Casi al ponerse el sol se servía la merienda, para devorar la cual el baño le proporcionaba a Máximo Gómez nuevo apetito. Se repetían punto por punto las escenas del almuerzo: pero los potajes variaban. Ahora era la sopa «en caldo de carne» o la esposa sopa de «fideo de letras», el arroz moro, el guanchiche sudado, y más plátano. Plátano hasta hartarse.

Se hacía sobremesa. Mientras paladeaba el café, Querencio Barzola esbozaba sus labores del día siguiente. Palo'e Balsa experimentado como el que más en faenas campesinas, apuntaba consejos y recomendaciones.

Y al fin, otra vez, a la hamaca de la galería.

Las muchachas y su padre se sentaban en bancos de madera alrededor de la hamaca; y, Palo'e Balsa iniciaba el relato de cualquier cuento medroso...

—Este sucedido pasó en Palenque p'al tiempo en que mi Dios soltó al Compadre pa que hiciera de las suyas en el mundo...

Alguna noche se jugaba a la baraja. Acudía algún vecino para el «briscán con gallo», o completaban el cuarteto de «la que cae» las hijas de Querencio. Adquiríase una «litrera» de refinado en la tienda de una finca cercana y se prolongaba el juego hasta que «el farol se apagaba», o sea, hasta que la botella descubra su plan enjuto.

Ello era, por lo común, los sábados. Los demás días de la semana, al toque de ánimas, a dormir.

Para Máximo Gómez, retrepado en su talanquera, éstos eran los momentos más desazonados de la jornada toda. Arrebujado en las cobijas, sufría su soledad sexual.

Como una sombra tentadora veía en su imaginación a Braulia, la predilecta. La veía en el baño, en el ligero camisón de liencillo, mojado, adherido a la piel, produciendo la impresión de que tuviera los muslos desnudos... ¡Los muslos que eran así de gruesos, como el tallo de un bananero joven!

Palo'e Balsa se daba cuenta de que Braulia estaba por él... ¡Ah, si él decidiera!

Pero no se decidía. No se atrevía a quebrar la ley sagrada del hospedaje. Además...

—¡La familia es la familia! —musitaba.

3

Palo'e Balsa se sabía casi seguro en el Esterón.

La hacienda desplazaba sus potreros en zona arrebatada, a hacha y machete, a la selva virgen; la cual le circuía con su cerco macizo de los árboles y lianas. Salvar esa muralla vegetal resultaba demasiado difícil para quien no conociera palmo a palmo las trochas casi impracticables. Yendo por la selva, no había cómo orientarse: las fronteras y los bejucos tejían un techo tupido que ocultaba el sol. En pleno mediodía era ahí abajo noche profunda. Y asombraba el observar la lucha por la luz que sostenían entre sí los árboles, procurando cada uno de ellos sobresalir con su copa sobre los demás, o siquiera un poco de aire luminoso con sus ramas sinuosas, lanzadas bravamente al espacio. Causaba esta callada guerra una emoción de ahogo al caminante. ¡Cómo los troncos se retorcían por eludir los silos oscuros! Ocurríase como si fueran hombres que naufragaron y que pugnaron desesperadamente por sacar cabeza y manos a la superficie salvadora, inmovilizados ya en sus gestos angustiados...

Las trochas de salida —había una traficable por bestias—, se dirigían a los cuatro puntos cardinales y conectaban la hacienda con el resto del agro; pero, como la selva estaba tapizada de hongos y rastreras, y sobre el suelo goteaba sin interrupción rocío de las copas altas, no se fijaban huellas jamás. Así, el rumbo de las trochas estaba marcado en la corteza de ciertos árboles con señas convencionales, grabadas a cuchillo.

A no ser por el río, la finca hubiera constituido una isla en el océano de vegetación.

Defendida de esa suerte por la misma naturaleza, la posesión era el ocultadero más adecuado para un prófugo.

Por eso lo había escogido Palo'e Balsa.

Mas, no bastándole todavía, mantenía vigilancia en la boca de las trochas y por el río. Grupos menudos de los suyos se turnaban en el riesgoso cometido. Sus funciones eran las de centinelas en campamento. El jefe les había dado orden, no de avisar que se acercaba la Rural, sino de detener su avance a toda sangre. Sin embargo, Máximo Gómez habría deseado mejores resguardos.

No se inquietaba; no. Tranquilo estaba. Pero...

Se enteró a tiempo de que el destacamento encargado de su captura lo comandaba Telésforo Cevallos, (a) Tambulero.

4

Palo'e Balsa mordía las palabras:

—De este sujeto si hay que taparse. Es fregado y mañoso.

El capitán Telésforo Cevallos hacía, en lo físico, honor a su apodo de Tambulero: como ese pecesillo de río, era pequeño y renegrido, y su enorme vientre se bamboleaba sobre las cortas piernas estebadas. Su facha ridícula no delataba al todo un hombre

que había en él: al verlo por primera vez, nadie que tuviera noticias de su fama habría supuesto que ese ente risible era el más sagaz y atrevido perseguidor de cuatreros con que contaba la policía de la provincia: el perro de presa apropiado para aquellos zorros de corral grande.

En otra época Telésforo Cevallos corrió por los campos la aventura abígea. Desecho de una montonera derrotada, en la que ocupara plaza de capitán, «se alzó monte adentro». Urgido de ganarse el sustento, se enroló en la banda de comevacas que acaudillaba el «colorao» Quiñónez: un negro de la Tola, asesino más que ladrón, cuyas otomías aterrorizaron al montuviaje y le costaron la vida, rendida precisamente a manos de Telésforo Cevallos. El moreno no sentía compasión de nadie. Parecía no pertenecer a la especie humana, a la que despreciaba y detestaba. Cuando triunfaba un asalto, luego de saquear la casa amarraba a sus moradores sin exceptuar a ninguno, ni por edad ni por sexo, y le prendía fuego al edificio. De haber sido el esmeraldeño una persona culta, creyérase que imitaba a sabiendas a Nerón: guitarra en mano, cantaba llorosos bambucos colombianos mientras se consumaba el incendio. Solía decir que el mejor método de borrar un rastro consistía en aplicar la candela a pié parado: así no quedaban testigos sino cenizas.

Como un año integró su cuadrilla Telésforo Cevallos, hasta que un día, en Pimocha, se opuso a que el negro matara a un chico de pechos, cuya madre —una tal Soriano— no cedía a los requerimientos de Zambrano.* Este, borracho, arrebató el bebé de los brazos de la Soriano en un desmonte solitario, y la «convidó» a que fuera suya «por las buenas»; pues, de lo contrario, abriría a machetazos a la criatura

—A mí no me gusta amarrar a las mujeres pa aprovecharlas, como un colega mío— dizque había manifestado.

Por cierto, aludía al caso de su rival de depredaciones y mortal enemigo Máximo Gómez con la «niña» del viejo Jama.

—Me agrada que la mujer mesma se acondicione...

Y por eso, porque no quería amarrarla, la conminó a entregársela so pena de asesinar al hijito.

La Soriano estaba desesperada cuando llegó, oportunamente, Telésforo Cevallos.

¡Suelte ese guambra, jefe! —dijo.

Zambrano se enfureció. Levantó el machete para desgarrarlo sobre el chico; pero, Tambulero con el revólver en alto, se fué velozmente encima del negro, le disparó un balazo a quemarropa en media frente y lo mató.

Gobernaba el país la cuadragésima dictadura «reclamada por el pueblo soberano».

El intendente de Los Ríos avocó conocimiento del asunto, indultó por sí y ante sí a Telésforo Cevallos de todas las hechas y aún de las por hacer.

Luego le dió de alta en la Rural.

—La cuña —había expresado el intento, —para que sea buena ha de ser del mismo palo.

En la Rural recobró Telésforo Cevallos su perdido tratamiento militar.

* Inexplicablemente el nombre de este personaje ha cambiado de Quiñónez a Zambrano. Dudamos que un error tan obvio haya escapado el cuidado del autor. Lo más probable es que se trate de un descuido del cajista.

El capitán Tambulero era lojano, oriundo de una aldea del Macará, casi en la raya del Perú.

5

Por eso, alguna vez, le decían también, «el Peruano».

Querencio Barzola le proponía a su pariente:

—Me creo, Másimo, que lo más mejor es que te las piques vos solo. Coges un pión baquiano que yo poseo... José Reyes, ¿ricuerdas?, el «sacador» ... y te largas a Manabí. Por ejemplo en Cerro de Hojas se te adjunta la gente... No es porque te vayas, Másimo; pero yasito no más Tambulero abarraja todo y te viene a cauturar.

—Tambulero no conoce la trocha.

—¿No conoce? Tambulero capaz la adivina.

—Dificurto.

—Y, si no, quema la montaña. Con este verano juerte los palos caídos están tostaos... Quemando por abajo, se fuma la montaña... ¡Y Tambulero dentra!

—Me defenderé con los cuatro gatos que me han quedao.

—¿Y si ataca la vivienda? Aquí hay, pues, menores, y la bala no tiene ojo pa respetar a naidien.

—Ahá. También es verso.

—¿Qué determinas, pues, Másimo?

—No sé. Estoy pensando.

6

—Pero yo, ¡maldita sea!, no fugo como venado, ¿sabes, Querencio? Estoy dentrao en años... En carne siempre he sido dentrado... Estoy dentrao en años, de veras; pero, por lo mismo es más pior. ¿Qué dirán? Dirán que le hey corrido a Cevallos, como perro con el rabo entre las piernas. Eso dirán... ¡Y yo soy Másimo Gómez, el que se comió de hombre a hombre a Alipio Torres en Quevedo! ¡Alipio Torres! ¡Ese era soldado! Tambulero no hubiera servido ni pa lavarle las patas...

Palo'e Balsa se sacudía de rabia ante la perspectiva de tener que escaparse como un ratón de ratonera. Su orgullo macho se le salía afuera en explosiones incontenibles de soberbia. El no «se rebajaría» de esa suerte. Prefería morir, primero.

En otras circunstancias no lo habría preocupado la posibilidad de que el capitán Cevallos le abaleara la huronera. También él dominaba el idioma sonoro de los cartuchos, y hablaría en esa lengua con Tambulero. Mas, lo inquietaba el que en la casa se encontrara las hija de Barzola: Braulia, principalmente...

7

Entonces fué que Máxino Gómez, (a) Palo'e Balsa, capitán de bandidos, ladrón de ganado, tomó su gran resolución. Saldría del Esterón. Saldría, sí. Pero ya vería Tambulero cómo es que iba a salir.

Mandó venir uno de sus hombres —el ñato Aveiga—, que cuidaba una bocatrocha

—¿Dónde está ahora Tambulero, ñato?

—Como a seis horas largas de aquí, compadre: en el punto que mientan Muerto Parao.

—¿Y qué mismo hace?

—Hace que no hace nada, de mañoso que es... Ha aflojao los caballos en el potrerito chico de Tobías Baluarte, y está acampao ahí, como er dice, porque hay revuelta en la provincia.

—Ahá. Vivo es Tambulero.

—Ahá.

—¿Y qué tantos rurales andan?

—Como sus dos docenas, compadre. ¡Bien armaos! Con jusiles nuevecitos. Se alaban de que son tropa de línea, de un escuadrón no sé cuántos que dizque está en Babahoyo. Así ha de ser cuando ellos lo dicen...

Máximo Gómez meditó.

—Esta noche vas a montar, Aveiga —dispuso.

—Ahá.

—Tumbas p'al otro lao que está Tambulero, y después viras y te metes en la hacienda de mi cuñao Melchor Doile. Le cuentas el apretón en queme ves y le pides que me emprieste ocho piones bragaos, con todo el aparejo. A Melchor le sobra buena gente. El martes de noche te espero aquí... A la ida vas a matacaballo. Al regreso se vienen sin cansarme a los animales. ¿Entiendes?

—Ahá.

—Con los ocho hombres que me emprieste mi cuñao y los doce que somos aquí, estamos coteja con Tambulero, ¿no?

—Así ha de ser, compadre.

—Así es, verijón.

8

Y Palo'e Balsa salió.

—¡Me lo pasé por aquí debajo a Tambulero! —comentaba después, vanidosamente, abriendo las piernas.

La noche de aquel martes reunió sus veinte jinetes y en cuanto clareó la alborada, emprendió viaje a Muerto Parado, donde sabía que estaba el capitán Cevallos con la tropa. Cumpliendo sus instrucciones, la partida avanzaba lentamente.

—No hinquen, pues, espuela —repetía—; ni ajusten el paso al animal. Quiero que los caballos pisen frescos Muerto Parao.

Como a las tres de la tarde, desde el alto de unos lomiales divisaron el rojo techo de la casa de Tobías Baluarte.

¡Buen sitio pa esperar a Tambulero! —murmuró Palo'e Balsa.

Observaba el camino, que, empezando en la finca de Baluarte, trepaba por entre hondonadas y bancos prietos hasta los mismos lomiales.

—Ya nos ha de haber visto Tambulero —expuso—. Veamos si carga, de macho. No desmoten, muchachos. ¡Preparen las roncadoras y los cortapelo!

Advirtió que en la hacienda se alistaba la tropa. Que cogían los caballos, los ensillaban, y jineteaban por fin.

—¡Ya! —gritó, jubiloso. —¡Ya se nos botan!

En seguida mandó:

—¡Picar caballos!

La partida se aventó al galope. El plan de Máximo Gómez era ganar el camino bajo y toparse en el llano con la patrulla de la Rural. Y así ocurrió.

Al galope los unos, al galope los otros, en breve se hallaron frente a frente.

Ambos grupos se detuvieron. Palo'e Balsa estaba a la cabeza del suyo. El capitán Cevallos, delante de los soldados.

Nadie en el campo montuvio podía tacharlo a Cevallos de cobarde. Pero tampoco era «abarrajado». Midió la situación. Consideró acaso que no tenía derecho a sacrificar a quien sabe cuántas vidas de soldados, empeñando una acción cuyos resultados no podía prever. Lo cierto fue que se abstuvo de dar al corneta, que marchaba a su lado, la orden de tocar ataque.

Máximo Gómez, por su parte, comprendió; y avanzó con su cuadrilla por un costado de la patrulla rural, hasta colocarse a retaguardia. Entonces giró media vuelta.

Le preguntó a Cevallos con socarronería:

—¿En qué andanzas andas por estos lados, Tambulero?

El capitán mascó ira, y repuso ligeramente:

—Paseando... ¿Y vos?

Palo'e Balsa soltó la carcajada.

—Yo lo mismo. Viendo caras nuevas, coloradas...

Luego agregó:

—Estamos casi igualitos de gente, ¿no?

—Ahá.

Volvió a reír.

—Parece que nos hubiéramos contao... —concluyó.

Se despidió:

—¡Buena suerte!

—¡Que la felicidad te atropelle!

Al paso se alejó con sus hombres hacia Muerto Parado... Cuando hubo cruzado las cercas de la hacienda hizo tomar trote largo y se internó en el mar verde, cuyas rutas se sabía mejor que las rayas de la mano izquierda...

El arte ecuatoriano del futuro inmediato*

José de la Cuadra

I

Conviene fijar, en vía de introducción, un concepto de arte, más que nada por establecer un punto referencial imprescindible a estas someras reflexiones; aparte de que únicamente así cabe situar la cuestión dentro de sus propias fronteras, sin atajarla en disquisiciones.

Punto referencial no más, no importa que el concepto huelgue en derivaciones, cuya utilización habría de emprenderse sólo si redunda en mayor claridad para el asunto.

Y, concepto antes que definición, lo capital será el ubicar.

El arte es externamente, un fenómeno.

Lo vemos producirse y buscamos el juego íntimo de sus causas, entendiendo que de ahí deduciremos su carácter.

Hacemos también de otro modo, invirtiendo el sentido de la ruta, observamos cómo actúa el arte e inferimos sus orígenes necesarios, interpretando su espíritu. Lo conocemos por sus obras, a la manera bíblica ...

Alejada la comparación bastarda, es por el segundo método como ha de procederse racionalmente para arribar a la verdad.

Pero, de una u otra suerte, lo cierto es que el arte se ofrece a nuestra apreciación como un fenómeno aparente, sensible, en plano de realidad sujeto incluso al constraste experimental.

Siendo como es el arte un fenómeno, y ocurriendo, como ocurre, en el campo social, tendrá una orientación social inherente a su naturaleza misma.

El arte es, pues, un fenómeno intrínsecamente social y socialmente orientado.

Pero, ¿cuál es esta orientación?

La historia de las ideas y hechos artísticos se encarga de responder: el arte, en sus varias manifestaciones, ha obedecido y obedece en función de efecto, a una orientación clasista.

El arte es hacienda vinculada a las clases sociales. Más que depender de ellas, está en ellas. Más que su vehículo de expresión, es su expresión misma, una de sus expresiones trascendentales.

Por su parte, las clases sociales son una consecuencia económica. Surgen inicialmente, por la diferencia en el reparto de la producción. Establecido el desnivel, la capa se destacó, como expresa Preobrayenski, mantiene su predominio en organización de arriba a abajo.

* «El arte ecuatoriano del futuro inmediato», en *El Telégrafo*, Guayaquil, abril 30, mayo 14 y 28. Reproducido por Alejandro Guerra Cáceres en *Crónica del Río*, No. 1, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1986, pp. 50-55.

Consecuencias de la economía en marcha, las clases sociales son de estructuración económica.

Y así, pues, el arte, fenómeno social de orientación clasista, viene a ser, en definitiva, fenómeno de orden económico.

Es por eso que una de las fuentes esenciales a consultar para un estudio amplio de la evolución de momentos económicos de la humanidad, así como de las revoluciones (o sea, en este caso, de las alteraciones del ritmo adquirido por la máquina económica en movimiento), es la aludida historia de las ideas y hechos artísticos.

Si virtualmente nos encontráramos desprovistos de datos precisos acerca de la economía humana en la sucesión de los tiempos, la interpretación de las realizaciones artísticas bastaría, si no a reconstruir el aparato completo de las incidencias económicas, por lo menos a esbozar el esquema de cómo operaron las fuerzas y cuál fue la dirección de sus resultantes. Respecto de ciertos pueblos nos hallamos prácticamente en circunstancias aproximadas a las del ejemplo; y, la relativa eficacia del método supletorio ha quedado comprobada.

Clasista el arte, teóricamente, debería tener un solo matiz, impuesto por la clase que lo entraña. Sin embargo, se observa que el arte de una clase social se muestra, si con un mismo matiz, recorriendo una gama nutrida de tonalidades. Nótase esto en el arte de una clase social determinada, tomándola en un país determinado y en una época también determinada.

Varios son, a mi entender, los resortes que maniobran la clave.

Primeramente, hay que considerar que las clases sociales, aun por la razón de su lucha permanente, no viven aisladas. Constantemente se interfieren; y, estas situaciones influyen, aunque no decididamente, siquiera en cierta medida, sobre el fenómeno artístico general de la clase, trasladando su influencia, por repercusión, desde las que llamaríamos «zonas de contacto» a las que llamaríamos «zonas de macidez», es decir, a aquellas donde —por condiciones eventuales o permanentes—, el espíritu de la clase social soporta instantes de transitoria inanidad o se manifiesta con desviaciones y contradicciones de ideología.[1]

En segundo lugar, ha de tomarse en cuenta la existencia de sectores dentro de cada clase social. Estos sectores, cuyos intereses particulares llegan en ocasiones a contraponerse, acarreando luchas parcializadas, accionan también su influencia en el fenómeno artístico.

1. Por elemental recurso estratégico, en las zonas de contacto accionan las brigadas de choques; de las clases sociales en lucha; y, es obvio que esté en ellas vibrante el espíritu clasista, adoptando sus posiciones extremas. Una influencia de la una en la otra, reflejándose en el fenómeno artístico sería imposible; la influencia se opera, pues, por repercusión sobre las zonas de macidez. Ahora bien, la clase social que siente la influencia no la deja prosperar libre y arbitrariamente: por el contrario, la enruta de manera que sirva a sus propios intereses en perjuicio de la clase social que es sujeto activo de la influencia. Así se explica, por ejemplo, el mecanismo de la aparición en el arte burgués de fórmulas seudorrevolucionarias, como la literatura sicoanalítica, la futurista, el arte general vanguardista, etc., que son de base y finalidad reaccionarias, encubiertas tras apariencia de revolucionarismo. Idénticamente, las fórmulas demagógicas [sic].

Queda, por fin, el factor individual (aun cuando esté agrupado), el artista, el productor inmediato.

La clase social, como tal clase social, carece de un órgano colectivo para la expresión colectiva. Fatalmente ha de singularizarse a través del individuo.

Suele acaecer que el artista sintoniza su espíritu con el de la clase social a que pertenece, con el sector dentro del cual se agita. Conscientemente sirve entonces a los intereses superiores de su clase, o a los de su sector, propiciándose para mejor servirlos, preparándose, poniendo cuanto está a su alcance para ser fiel traductor de tales intereses.

De revés, sucede que el artista obra bajo determinación, y no se da cabal cuenta de ello. Prisma que quiebra luz, no logra percibir el rayo luminoso que lo cruza. Sustenta el dogma de su autodeterminación artística; confía en su independencia creadora; y, no vacila en afirmar que él interpreta la realidad, no que la realidad se interpreta por él. Se corresponde, en paralelo, con el pensador que vagamente incorpora a su acerbo la posibilidad de ideas innatas: este artista sueña vagamente en la posibilidad de un cierto sentido innato del arte. Es el tipo más capaz de ensorberbecerse, porque falsamente se siente creador auténtico; y, además, que el que peor riesgo corre de caer en la banalidad del pretendido arte puro. Pero, precisamente, es el que resulta más exponencial, por su ausencia de reacción sobre lo que él juzga espontánea cosecha de la siembra de su originalidad absoluta. Así, conductor inmejorable, no ofreçe resistencia alguna a las profundas corrientes de influencia que lo atraviesan.

En la labor de ambas categorías de artistas, se hace ostensible una característica individual, más o menos firme según la reciedumbre de la personalidad productora.

La caracterización individual en la obra vive, primordialmente, en tonalidad; de ahí que las del genio resulten en superación y se distingan como unidades máximas. Mas, no ha de olvidarse que el genio cuenta en la primera de las categorías señaladas; y, así, su obra es por excelencia representativa. Por él se expresan sólo grandes expresiones colectivas.

En conclusión de lo expuesto, cumple decir que el arte es un fenómeno social de orientación clasista y de consiguiente orden económico, que se matiza —dentro de la producción total de la clase— por la influencia del sector con su tendencia sostenida y por la influencia del factor individual.

II

CLASISTA [sic] el arte, ¿aciertan para él los calificativos de nacional o extranjero?

¿Es que también el arte —se preguntará— habrá de encerrarse en las marcas o linderos del llamado derecho y habrá de adquirir una artificial cromicidad emblemática como los países en los mapas a colores?

¿Es que en él —supuesto claro dominio de los espíritus— perdurarán las normas caducas y se continuarán los viejos prejuicios que el egoísmo de unos hombres ha venido sosteniendo en propio provecho desde eras inmemoriales?

Próximo o remoto —la distancia en el tiempo es siempre relativa al afán con que se espera—; remoto o próximo el día en que los grupos humanos derroquen las murallas tras las cuales se aíslan unos de los otros, lo evidente es que el esperado día no ha

llegado aún. Toda observación, pues, ha de atenerse a la realidad viviente y a la inminente viable.

Y, por ende, no sale fuera de lugar una observación referida a si al arte lo adjetiva la nacionalidad, o a —lo que es más importante todavía— si lo sustantiva, por lo menos en grado considerable.

Desde un punto de vista general, el concepto de clase social excluye el concepto de nacionalidad. La clase social repele la nacionalidad. Es una siempre, a través de los límites y por encima de las fronteras. En ese país cercano y en esotro lejano, unos hombres administran a su amaño y, usufructan el trabajo de los demás: en desmedro de éstos, ellos logran y aprovechan. Así pues, para las clases sociales, sobre todo para las explotadas, la nacionalidad no comporta sino un cierto interés de localización, cuya significación y valía no compete delinear aquí.

Esto es efectivo.

Sin embargo, no en todas partes a una clase social —cualquiera que se tome para la comparación— se la encuentra en idéntico estado, en situación exactamente igual.

El mecanismo de su accionamiento no es indispensablemente el mismo; algo varía, siquiera en los detalles. Alteraciones hay y diferencias, aun cuando sea en lo formal, en lo exterior.

La naturaleza del medio físico donde se desarrolla la clase social fija sus huellas, recias y perdurables, ya que no en lo fundamental (y a veces, muy horramente, aun en lo fundamental), en la organización, conservándose estable no más la finalidad.

Esta si no cambia. Por lo contrario, parece gozar de una arraigada vitalidad y de una capacidad de extensión verdaderamente católica, en cuanto universal.

El régimen capitalista, base de la existencia actual de las clases sociales, no ha alcanzado su etapa máxima de desarrollo en todas las esquinas del orbe: incluso se halla, en algunos lugares, debatiéndose con sus dificultosos pasos de comienzo, y manifestándose, a lo más, en sus formas rudimentarias, propicias al extravío de la apreciación.

Donde tal sucede no se ha de decir que las clases sociales encuadran en la fórmula exacta de las clases sociales de Alemania, por ejemplo, por mucho que de cierta comunidad en las condiciones caracterizantes.

Luego, pues, cabe, al tratar de las clases sociales, remitirlas en determinado modo a las circunstancias nacionales.

Parco y tinoso habrá de andarse en esto para hurtarse a un criterio generalizador, necesariamente erróneo, como sería, a la muestra, el de pretender a todo trance referir a la nación la clase social; sentando como norma —no importa si de buena o mala fe— que la mera señal fronteriza trastorna las aludidas circunstancias y hace nacer las diferencias elementales.[2]

2. Parangónese el indio serrano que habita al norte de Macará con el que habita al meridión. La economía de la sierra del Perú, como la del Ecuador, está basada, en su mayor parte, «en formas feudales y semifeudales y en restos de comunismo primitivo (comunidades indígenas)». La línea política de división de los estados, ni crea ni puede crear divisiones esenciales. Si bien no completamente, este ejemplo contribuye a aclarar la cuestión.

Siempre y constantemente se ha de tener en cuenta que las clases sociales son, primeramente, son en función del sistema y de las condiciones ambientales.[3]

Pero es indudable que, de esta manera, por mucho que el arte sea clasista y traduzca expresiones clasistas, la nacionalidad, a la clase allegada, lo adjetiva, pudiendo, pues, emplearse para el arte el calificativo nacional.

Vale, por consiguiente, hablar de un arte burgués yanqui, de un arte proletario ecuatoriano, v. gr. y, ampliamente, de arte de tal o cual país, comprendiendo bajo esta denominación el arte de las clases sociales distintas del país a que se alude.

No creo —eso sí— que la nacionalidad sustantive el arte clasista hasta individualizarla y separarla, constituyéndola en unidad posiblemente referencial respecto de otros.

Aquí como en varios aspectos diversos del fenómeno artístico, más es lo parente que lo real, lo externo que lo intrínseco.

Se opera, así, para el observador un error de visión, corriéndose el riesgo de confundir las cualidades adjetivas con las cualidades sustantivas, como lógica consecuencia de no haber penetrado en el análisis estricto del íntimo resortaje que mueve el mencionado fenómeno artístico.

Fijando palabras breves, opino, en resumen, que al arte le da sustantividad la clase social que lo entraña, y lo adjetiva la nacionalidad, entre cuyos medios al objeto obran los factores físicos (étnicos, geográficos, etc., o sea, todos aquellos que, a lo largo de las edades, han venido elaborando la nacionalidad, es decir, según se ha definido justamente la comunidad de cultura).

El planteamiento de los anteriores enunciados libra de pensar que al tratar del arte ecuatoriano, como tal arte ecuatoriano, se preconcibe ánimo de clausurar el arte dentro de recintos estaduales; lo que sería simplemente absurdo y constituiría un flagrante contrasentido para quien estima el arte como de orientación clasista inherente a su naturaleza misma.

Y por anotado este antecedente, cumple entrar ya en consideraciones especializadas.

III

Habría que dibujar las líneas de evolución del arte ecuatoriano desde sus orígenes remotos.

Cuando menos resulta útil el conocimiento del pasado artístico para escorzar un cuadro del porvenir artístico.

Y no es que se sostenga el criterio de que el arte verdadero exista ya, en el vientre del arte actual, concebido y en gestación madura, engendrado por el arte que le fue antecedente, como se borda en la metáfora naturista.

3. Véase el caso del indio de la Sierra ecuatoriana trasladado a la Costa, sacado del régimen allá vigente de primitivismo económico. Se realiza una transformación radical cuando el indio se enreda en el engranaje de la economía de tipo burgués y se convierte en asalariado de la industria de índice manufacturero. La diferencia entre él y su congénere que permanece en la serranía, es mayor que la que existe entre éste y su congénere de la sierra peruana.

Esto indicaría el aserto de que el arte consiste de un sistema organizado que perdura con vitalidad, no derivada, y que se transforma hasta exhaustar virtualmente sus recursos, ofreciendo variantes formales, pero siendo una y la misma, conservando su sustantividad primigenia, por debajo de sus apariencias; respecto de las cuales no más se advertirán mejoramientos o desmejoramientos. (Tales cambios o alteraciones obedecen al ritmo del canon que informe el sentido de belleza, propugnado por el grupo cultural humano donde aliente el arte que se considere).

Reputado el arte como un fenómeno, no cabe sentar que tenga una evolución aislada, por sí, inconexa, desvinculada de otra cosa que no sea el arte mismo sus apoyos externos necesarios (fórmulas de expresión, capacitación amplia de difusión y penetramiento, etc.), es decir, los medios y vías que el adelanto material de la humanidad coloca a su alcance.

El progreso del arte —bien deslindados los términos y claros en su empleo—, no coincide fatalmente con el perfeccionamiento de la mecánica a su disposición, aun cuando lo frecuente es que coincida; lo que ocurre según razones que no son la de estar en lo primero el porqué de lo segundo.[4]

A veces se desarrolla hasta en contradicción o, por lo menos, con independencia.[5]

Si nos atenemos estrictamente a las consecuencias que implica la afirmación capital hecha acerca del arte como fenómeno, habríamos aún de arribar a la conclusión de que, por su naturaleza, el arte no es capaz de evolucionar.

Incluso valdría anunciárselo tal como objeción, negándose al arte su condición fenoménica porque se lo ve, en la práctica, seguir un arco de evolución al través de los períodos; movimiento que estaría en oposición con su calidad misma.

Puede evolucionar —se dirá— y evoluciona el sistema de causas, pero no el juego de efectos que únicamente se modifica en función de la modificación de las causas.

4. Esta afirmación puede incluso escandalizar, de no ser analizada. Véase esto. Grecia tuvo admirables pintores, anónimos o legendarios, en días en que la química de los colores no había descubierto sus leyes. Hoy, Grecia carece de pintores geniales. Empero, en el laboratorio se ha obrado milagros. Para cualquier discípulo de academia no constituye ya problemas los tonos más extraordinarios: todo es materia de combinaciones al tanto por ciento. Y así con los enredos de perspectiva, con la cuestión anatómica, etc. Sin embargo, los pintores griegos de ahora, cuyas facilidades son innumerables no repiten las glorias de los primitivos, que habían de inventarlo todo. Claro está que esto obedece a causas que se conocen; pero, lo que aquí se quiere resaltar es la falta de armonía correlativa entre el adelanto de la mecánica y el arte que la emplea.

5. El caso del cinematógrafo. Globalmente aludido, el arte teatral no ha ganado, en cuanto concepción, con la taumaturgia de la pantalla. El cine, maravilla de mecánica que ha llegado a formar, no un arte separado como se cree y dice por ahí, pero sí una rama caracterizada del arte teatral; no ha determinado por sí un consecuente avance de éste. La evolución de la teatrística general continúa por el juego de sus propias palancas; y, si utiliza la cinemática aprovechándose de sus ventajas, no significa esto que le deben al ecran influencias capitales. Estrictamente no le debe ni siquiera ciertas aportaciones que se entiende comúnmente hechas por el cine; la teatrística poseía ya, en China, el escenario movible, y las representaciones helenas actuaban en escenarios naturales que el espectador contemplaba inmediatamente, no fotografiados.

Y es esto, justamente, lo que sucede con el fenómeno artístico: varía en momentos distintos de presentación, sin quebrantar la ley del resortaje de causa a efecto.

Él, en sí, no evoluciona: es incapaz de esa dirección de actividad que no cuenta entre las que le están posibilitadas. Evolucionan sus determinantes; y, como a él no se lo ve estático, detenido en cada uno de sus instantes, sino que se lo ve en serie de instantes, en proyección continuada y con compás de tiempo, el observador —por ilusión semejante a la de las imágenes sucesivas que impresionan de movilidad—, refiere al arte intrínsecamente lo que no es del arte sino de sus determinantes conocidos: la evolución.

Esto constante, sin embargo, para evitar ambigüedades y dificultades inútiles llamaré, al uso, evolución del arte a lo que bien se sabe que es evolución de los determinantes artísticos.

La evolución del arte puede estudiarse: o remitiéndose exclusivamente a la base documental artística, o estudiándolo en la evolución de las clases sociales, que entrañan el arte.

El camino aconsejado por rigurosamente científico, aquel que lleva menos riesgo de desviar hasta errores de criterio, es sin vacilaciones el último.

Desgraciadamente, siendo además de ventajoso, sencillo por excelencia, es el que para nosotros está casi vedado.

En Ecuador se ha trabajado muy poco sobre estados históricos sociales. Se han escrito relaciones de hechos, descarnadamente, centralizándolos en torno a personajes, sin profundizar en el engranaje que se mueve en el seno de las colectividades.[6]

La carencia de obras al propósito obligaría, pues, a quien pretendiera estudiar el arte en el estudio de la evolución de las clases sociales, nada menos que a escudriñar en los hontanares abisales, yendo a buscarlos en la espantosa confusión de nuestra desordenada bibliografía meramente alusiva sobre tales asuntos; y ello, sin omitir la observación directa de la realidad actual en toda la república. Esto llenaría simplemente una vida.

Mientras no se escriba la historia social del Ecuador, no será transitable el mejor camino para conocer en su verdad plena el arte ecuatoriano, en la integridad de su realización; y, lo que es peor, caeremos, a mi entender, en quién sabe cuántos errores de apreciación los que tratemos sobre dichos puntos, alejándonos de aquella fuente valiosísima y utilizando, por impracticabilidad del otro medio menos adecuado, según se ha establecido.

No se piense que el otro camino se exponga llano y sin tropiezos.

Por lo contrario.

6. Es curioso constatar que en esto la narración histórica sigue un proceso semejante al de la narración novelesca. Toda la novelística giró, durante un largo período que acaba de concluir, en derredor de individuos, los llamados protagonistas, que ejercían sobre el complejo de la trama fabulosa su fuerza centrípeta. Solo muy recientemente el papel de protagonista ha sido asequible para las masas, para los grupos humanos, y con ello, ha resultado nada menos que la transformación fundamental de la novelística. Es de esperar lógicamente que suceda lo mismo con la narrativa histórica, en cuyo amurallado recinto se ciernen y soplan hoy vientos de revolución.

La base documental artística presente y aprovechable, no se muestra organizada, propicia para el afán discriminatorio.

Comporta ello inconvenientes graves, no salvables en ocasiones, y acarrea el peligro de silencios involuntarios que defraudarán al interés total de la labor; la cual, empero, se acometerá en armonía con las posibilidades actuales, dejando margen a las rectificaciones posteriores, cuando datos perdidos se acrediten.

La forzada adopción del examen, somero por descontado, del documento artístico, no excluye que, cuando sea hacedero, se prefiera siempre las causas antes que reducirse a la constatación documental.

Precisamente por ahí se comenzará, tratando de enrutar siempre hacia la mejor orientación estas reflexiones.

Obsérvase, por ejemplo, que en las etapas primarias del arte ecuatoriano,[7] escasea el documento, mientras que, como en compensación, poséense informaciones si no precisas, bastante nutridas acerca de la organización social.

Débese la escasez documental en corta parte a pérdidas probables y, en gran parte, a la limitación de la producción artística, influida por circunstancias resultantes de la acomodación de situaciones previas para la consecuente organización social tal y como ahora la vivimos.

Sanagüín
novela azuaya*

José de la Cuadra

Cuenca ciudad de la paz

Dijo de la capital provincial del Azuay, cierta vez, ha muchos años, un orador brillante; la ciudad de la paz. El novel apodo, romántico y sonoro, rebotó ecos nacionales. No se llamaba de otro modo a la señora del Tomebamba; y en riesgo estuvo nuestra Atenas americana (aclaro que la nuestra, porque es sabido que hay veintiuna Atenas americanas en el Continente, tanto como países latinos); en riesgo estuvo, repito,

7. Para el objetivo de estas reflexiones, consideraré como realidad ecuatoriana aquella que se manifestó dentro de nuestras fronteras actuales desde antes de la estabilización política del Ecuador y hasta cuando, viendo hacia atrás, tal realidad sea explorable.

* Conforme se indicó, este texto tiene su historia. Redactado en 1937 para prologar la novela *Sanagüín* de G. Humberto Mata, apareció primero en 1938, como folleto, con el título arriba suscrito. La edición príncipe de la obra de Mata, 1942 (Cuenca, Talleres de la Editorial Austral), no lo incluyó. Una segunda «edición» de la misma, 1984 (Guayaquil, Litografía e Imprenta de la Universidad de Guayaquil), sí lo recogió. Es ésta la versión que reproducimos.

de perder su helénica nominación de vieja guardia, desalojada por la de nueva inspiración ...

Cuenca, ciudad de la paz... Pero, ¿lo es, de verdad?

Santa Ana de los Cuatro Ríos —éste es su nombre de pila colonial— puede considerarse como una de las ciudades mas hermosas del Ecuador, y quizás de América.

Claro está, dentro de su tipo de ciudad serrana y de puerto de agricultural, no corazón industrial.

Recuerdo un tanto a la Arequipa peruana de la sabrosa descripción de Luis Alberto Sánchez y a esas viejas villas doctorales de las quebradas colombianas. En algunos rincones, sobre el río Matadero, donde las longas lavan las ropas, recuerda también a su homónima peninsular, en honor de quien la fundaron.

Presta también a Cuenca uno de esos maravillosos paisajes de los Andes, que, por decirlo contradictoriamente, parecen pintados. Mas, aquí los Andes han olvidado su característica; han huido a su cataclismo modo de costumbre, solemne y angustioso, que obliga la impresión de estarse en un paisaje lunar o marciano, no terráqueo; han abandonado sus cánones antiguos. El de Cuenca no es, pues, un paisaje «estilo andino». Se trata más bien de un escenario pastoril; amplios valles, cerros desdibujados y remotos, alto cielo; y, sobre el suelo feracísimo, la sinfonía de lo verde vegetal, cuajando una suave dulzura. La égloga encuentra allí su ubicación, y comprende uno por qué ha habido en estas comarcas tantos poetas que cantaron con la voz de Virgilio.

Cuenca, por dentro, conserva un marcado resabio español que, a pesar de ciertos sectores ultramodernos, imprime a la ciudad su tempo.

La vida marcha con un ancho compás. Más que marchar se desliza. Como una corriente mansa en cauce de planicie.

Sí, el teatro es apropiado para una alegoría de la paz elemental; acuerdo del hombre con la naturaleza, acuerdo del hombre con el hombre.

Vista así, sin escarbar en ella con la mirada, lo propio que se mira un decorado, puede creerse que es, en efecto, la ciudad de la paz. ...

El dolor cuencano

Pero, en Cuenca viven hombres. Y, además, viven indios.

No hago pirotecnia literaria. En términos estrictos, a estos indios, así como existen, misérrimamente, sólo cabe decirlos ex-hombres, con la gran palabra gorkiana. Hombres que fueron ha siglos. Ex-hombres.

Cuenca es una de las ciudades más «blancas» en nuestro Ecuador policromo. Casi la totalidad de sus clases elevada y media, es de pura sangre ibérica, celosamente hurtada a las mezclas, por lo menos hasta hace pocos lustros. Las capas inferiores de la clase media y la clase asalariada, son mestizas.

Por debajo de éstas, social y económicamente, como casta y como clase, están los indios; explotados, peor aún que por los blancos, por sus parientes mestizos.

La clasificación a que aludo en los párrafos anteriores, hay que entenderla relativa, desde que Cuenca no se anima ni siquiera en una economía feudal-burguesa, sino en

una economía a neto tipo feudal, donde el indio ocupa propiamente el lugar del siervo de la gleba.

Los indios son el punto neurálgico del país cuencano.

Son su dolor.

Reedición de la tragedia egipcia

Aun cuando entre nosotros lo que voy a señalar constituye ya como un lugar común, no dejaré de consignarlo para el lector extranjero, presuntamente no informado.

En una escala de valoraciones cuya medida sea el sufrimiento humano, Cuenca representa la edición ecuatoriana de las Pirámides.

Para llegar a ella desde los puertos, a sus valles dorados, a su límpida altura, no ha mucho que había de cruzarse, a lomo de mula, primero, las selvas calientes, y trasponer luego, en desaforada aventura, las cordilleras enhiestas, por vías absurdas que, más que caminos, semejaban infantil geometría, trazada en burla de las leyes de la gravedad y del equilibrio de los cuerpos.

Eran los indios —los guandos— quienes portaban, desde la costa, a hombros desnudos, la carga que para Cuenca venía del Exterior por la entrada de Guayaquil.

Hay que imaginarse, por ejemplo, cuántas vidas de indios costaría cada suntuoso piano de los muchos que hay en Cuenca. Cuántas, cada órgano monumental. Cuántas, en fin, cada maquinaria cualquiera.

(Guandos lamentables ... Vuestras voces muertas; los gritos de terror que lanzaríais al despeñaros al abismo; los sordos ruidos de vuestros pulmones sofocados bajo la carga que se aplastó contra la roca; los ayes que os arrancó el latigazo de vuestros cómitres o, peor todavía, el latigazo de las víboras, que arde en mil lenguas de fuego dentro de la carne agredida; vuestras voces muertas, guandos lamentables, resonarán ahora en el canto de los instrumentos y en el canto de las maquinarias).

Cuéntase que 11.000 indios se requirieron para trasladar a Cuenca la primera planta eléctrica; y cuáles serían las dificultades y los tropiezos que hubieron de vencerse, que la compañía fabricante de la planta guarda en sus records la memoria de esa conducción como la de una estupenda hazaña ... suya, por supuesto, en su generoso empeño de propagar por el mundo los adelantos mecánicos.

El crimen en el jardín

El campo cuencano es, ciertamente, un jardín un jardín edénico. Al contemplarlo, se le ocurre a uno que el dolor y la muerte hubieran de estar desterrados de él por siempre jamás, como de su colega paradisíaco. No se concibe que ahí se pueda ser infeliz y sufrir de la injusticia humana, cuando la Naturaleza está alegre de sí misma y se recrea en su obra ilusionada.

Pero, el indio sabe que ese edén es, también, para él, el jardín de los suplicios; lugar propicio para todas las torturas de orden físico y moral que han inventado los hombres para exprimir mejor a sus hermanos.

No cabe menos de reconocerse que hay terratenientes honestos que pagan salarios al indio y lo tratan como a ser perteneciente a la especie humana (¡); limitándose al aprovechamiento de su fuerza de trabajo, dentro de las condiciones normales de la producción capitalista, pero sin exacerbar rigores ni invadir sus fueros personales.

Sobre tales excepciones se ha querido levantar un mentís sonado, un argumento contra la realidad.

Mas, no son las excepciones las que aportan el índice. Lo general es que la explotación de los indios se haga a la manera feudal. Y sin faltar brochazos sucios al cuadro siniestro, sobre el cual apenas de vez en vez clarea su sol una sincera, pero rara piedad.

La evasión lírica

Soy uno de tantos que se habrán asombrado de la largueza lírica de la poesía cuencana del pasado y, lo que es más importante, del presente.

¿A qué causas oscuras se debe este florecimiento lírico exuberante? ¿Qué profundas corrientes lo hacen abordar a superficie y determinan su virulencia externa?

Para mí, la lírica no es la poesía de las horas felices de los pueblos, como no lo es tampoco la de sus horas amargas, salvo en ciertas circunstancias.

Un pueblo feliz canta épicamente.

Un pueblo desgraciado, y cuyo sentido revolucionario se le ha castrado en la entraña ofendida, se atraganta en las jeremiadas de la elegía.

Porque el pueblo rebelde, así vaya en los remolinos de la tormenta, es épico siempre. Véase, si no, nuestra España leal.

La lírica, aún [sic] en lo personal, es siempre una evasión. Una fuga de la a la realidad circundante.

Este es, así mismo [sic], el caso colectivo de la lírica cuencana; y se explica por ello su abundancia.

En su mayoría, los poetas han pretendido escapar a la realidad social atosigante por el portillo franco y sendero fácil de la lírica.

Algunos, indudablemente, vieron la realidad en sus crueles alcances, y quisieron para ella una solución. Pero aspiraron a una solución extraterrena, con intervención de los poderes celestiales.

Y aquí está, en epítome, la poesía mariana.

Una tropa insurgente

Pero, Cuenca lee. Después de Quito y Loja, es la ciudad ecuatoriana que más lee. Mucho más que Guayaquil, que es cuatro veces mayor que ella en población.

Los buenos libros han desempeñado allá su clásica función bienhechora. Han llevado las nuevas ideas a los cerebros juveniles. Han indicado las rutas seguras y las técnicas certeras.

Gracias a ellos, en defecto de otros maestros, los jóvenes cuencanos de las últimas hornadas supieron encontrar la posición conveniente frente a los problemas de su pro-

vincia y, más ampliamente, de la patria semicolonial. (Pues, no ha habido todavía en Cuenca todavía, aplicación de métodos o sistemas propios originales).

Ya la capital del Tomebamba no merece que al hablarse de élla [sic] se la diga, como antes, la «bella durmiente» y se la den otras adjetivaciones de la laya, que se referían a su quietud medioeval, hoy para siempre revocada.

Por lo contrario, ahora, una juventud señera vibra y trema. Novísimos valores se incorporan a las filas revolucionarias. Fuertes mentalidades vigilan. Se lucha como en todas partes. Se confronta la verdad paisana sin tapujos ni dulzonerías.

Entre muchos otros, Carlos Cueva Tamariz, Manuel Muñoz, Vicente Moreno-Mora, César Andrade y Cordero, Luis Monsalve Pozo, Saúl T. Mora, Alfonso Cuesta y Cuesta, G. Humberto Mata, desde uno u otro partido, o meramente desde ninguno, con uno u otro medio de expresarse o forma de actuar, integran la guerrilla desplegada de exploración en la lucha a entablarse recientemente.

Guerrilla indomable que, por escasez de elementos obreros intelectuales en número suficiente, es, al propio tiempo, estado mayor.

Cuencanidad de Gumberto

G. Humberto Mata —Gumberto es un apelativo cordial— nació en la capital política del Ecuador y no en Cuenca.

Este dato, que apunto para evitarme académicas rectificaciones, no importa, después de todo.

Un eminente crítico hispanoamericano acaba de decir que la historia literaria no es una suerte de libro de registro civil. Y es verdad.

Epifenómeno la literatura, el escritor social, especialmente, no pertenecerá al país en que nació, sino a aquél en cuyo clima espiritual se conformó como tal el escritor, o donde, por lo menos, se dejó penetrar por el medio y lo expresa honestamente.

Así, el español Francisco Fernándiz Alborz (Feafa), es, a mi entender, un escritor tan ecuatoriano como Pío Jaramillo Alvarado o Angel F. Rojas. En cambio, Augusto González Castro, con mucho de su cuna guayaquileña, sobre la cual llora alguna vez tristones romancillos, es un escritor argentino, no ecuatoriano.

(Hay otros escritores que, donde quiera que estén, no pierden lazos con su suelo natal: escritores anteicos que encuentran nueva vitalidad en el contacto con la tierra madre: el hondureño Mejía Nieto, entre mil nombres. Para otros escritores, la patria no es el pequeño país, sino el Continente —Víctor Raúl Haya de la Torre, en tanto escritor— o la gran tierra —Romain Rolland—. (Y claro que quedan excluidos los líricos y subespecies, para quienes la patria es su propia estimable persona).

Los comienzos del escritor

G. Humberto Mata se inició en la letrística como poeta.

Ignoro su infancia de escritor; pero, es de suponer que, dejándose arrastrar por el impulso generalizado, haya tenido escarceos sentimentaloides del mismo tipo de los que afligían a sus coetáneos.

Mas, cuando soltado ya el andador de las revistas locales de circulación familiar, pasó al conocimiento de todo el público, desde las columnas de los grandes diarios de la República, se mostró como poeta de intención social.

A veces, para forzar acogida en las redacciones burguesas, sin duda esa intención iba contrabandeada; en otras iba como carga declarada.

Poeta denso este Gumberto. Se lo nota encogido, incómodo, en los metros menores y en las estrofas cortas. Está a sus anchas en el metro mayor, en el verso libre, que sigue el ritmo del pensamiento y no obliga a éste seguir el suyo retórico.

Pero, insisto: poeta denso. Poeta perfilado, poco trabajado. Su poesía está hecha de bloques, labrados a maza y hacha. Alguna ocasión, ni esto: es, entonces, una cantera virgen, de mármol en bruto. Un panorama rocoso.

Cuando pinta sus figuras, en sus poemas indios, no lo hace con cremas de repostería o de tocador, como lo hacían los románticos, ni siquiera con colores de paleta, como los naturalistas: las pinta con lodo, con sangre, con humores. Pero —y hay que anotar esto fundamentalmente— cuida de hacerlas reales, sin teatralizarlas.

Ello será, no obstante, repugnante para muchos; mas, G. Humberto Mata parece que busca ese efecto intencionalmente. Quiere, valiéndose de su instrumento literario, enseñar las pestilentes llagas que roen el cuerpo de esta sociedad feudal-burguesa en avanzado estado de descomposición cadavérica —muerto que camina—.

Asoma el novelista

Un escritor de Buenos Aires, crítico severo y gran alma comprensiva, me hablaba, pocos meses ha, con cálido entusiasmo, de una novela de Gumberto, anterior a esta *Sanagüin* que comento: «Sol amarado», cuyos originales tenía entonces en su poder, ignoro por qué.

Yo no conozco «Sol amarrado», y nada puedo decir directamente acerca de ella; pero, según mi informante, es una novela merecedora de la lectura del público americano, el cual reportaría de eso beneficio.

Sospechaba, empero, el crítico bonaerense, que las editoriales no aceptarían la obra. No averigüé el por qué [sic] de esa sospecha.

Pero, ¿sería por su acendrado revolucionarismo, quizás? No lo creo. Presumo, más bien, porque el novelista habría caído en aquel extremo, que fue tan ecuatoriano, de la crudeza innecesaria, verbalista más que nada, anudada al vocablo, y contra cuyo extremo ahora luchamos cuantos sostenemos que la labor del escritor es una constante y acelerada renovación.

En los comienzos de nuestra nueva literatura, obsedidos como estábamos por el afán de presentar la realidad nacional tal y como es, aún en sus detalles, dimos acaso más trascendencia a éstos que a las características.

No estuvo nuestro defecto en exhibir el detalle, sino en exhibirlo en primer plano; de suerte que, deslumbrando él, opacara la característica profunda.

Fue, pues, un error de técnica escénica, si se quiere; pero, siempre un error.

Y un error que nos irrogó daños serios; pues, apreciadores superficiales o malintencionados, o simplemente de buena fe, vieron nuestro revolucionarismo como consistiendo substancialmente en cierta tendencia feísta, cual era una torrentera brava que insurgía en la literatura americana, tan vigoroso como cualquiera otra tendencia y más que muchas otras marbetadas de rusofilia.

Lo malo anduvo en que algunos imitadores de marras tomaron, como suele decirse, el rábano por las hojas, y dieron en la flor de escribir en dialecto de quilombo barato y con gramática de taberna arrabalera, cuando ya se buscaba, por las generaciones de la época, inéditas formas de expresar la realidad nacional. Muchos reportajes de prensa amarilla, convencionalmente titulados novelas, han fincado relativos éxitos editoriales, fatalmente pasajeros en su abigarrada coprolalia, vaciada sobre argumentos que falsean a los personajes nativos, en una sed de escándalo que determina la atracción del lector; por encima, o más crudamente, por debajo de toda honorabilidad literaria.

Al modo de los reporteros, sus maestros natos, tales escritorzuelos no se atuvieron a la realidad, sino que la forjaron a su antojo, o, mejor al sabor de cierto público cotizante, que era lo que pecuniariamente les interesaba.

Estos farsantes hicieron girar la revolución social en torno de porquerías y nimiedades, exactamente en los momentos en que abría a otra etapa la literatura ecuatoriana, con cuya etapa el lector extranjero, ajeno a las minucias de entretelones, identificó a aquellos comediantes.

He aquí el cómo ciertos libros bárbaros son tenidos —por algunos no más, venturosamente— como representativos del Ecuador literario 1937, cuando la propiedad son imitaciones o rezagos de 1925, sudaciones de gente cuyo reloj marcha con retraso.

Esta larga digresión la he juzgado inevitable, porque rara vez se ofrece una ocasión mejor de decir verdades de a folio en materia literaria, que en un prólogo.

Pues, este artículo lo es, en cierta manera; ya que, posiblemente, precederá a la edición de *Sanagüín*, novela azuaya.

Y quedamos en que yo, prologuista probable de G. Humberto Mata, no conozco su primera novela mayor: «Sol amarrado».

Sanagüín

Pero, en cambio, conozco *Sanagüín*, y la conozco de originales, necesariamente sujetos a revisión, antes de ser dados a las prensas.

Esto tiene una ventaja: la de que permite ambientarse uno en el clima espiritual del autor al tiempo de escribir su obra; y tiene, también, una desventaja: la de que la

crítica (si el prólogo aspira a entrañarla, lo que no es indispensable), ha de contenerse en los límites generales del complejo novelístico, sin captar aquellas trascendentales menudencias que acaso sean suprimidas en la revisión y que, de perdurar, delatarían una u otra tendencia misma, subterránea animadora e impulsadora de la obra.

Delineada así mi posición de prologuista, no sólo de *Sanagüín,* sino de prologuista *in partibus*, afirmaré lisamente que este *Sanagüín* es una novela digna de la literatura continental de hoy, es decir, que a un hondo sentido americano une un recto y acertado sentido revolucionario. Se muestra en ella, con magníficos tonos, un capítulo de la tragedia cuyo escenario es este mundo colombino y cuyo protagonista es, principalmente, la raza aborigen, su dueña antigua.

No me toca analizar el argumento, que pasará luego bajo los ojos del lector: no es mi papel el de programar una función dramática con la consabida pastilla de la trama.

Y sobra con lo dicho.

Sanagüín es, por supuesto, una novela fascinante, donde el dolor colectivo alienta huracanado, tempestuoso, como un gran viento sobre el mar.

El dolor colectivo, tan fácilmente remediable. ...

Teoría del dolor literaturizable

No pretendía ingresar a este peligroso campo de rotundas afirmaciones; pero, ya adentro, no quiero salir sin exponer mis puntos de vista.

Se dice por tierras de América, que la literatura ecuatoriana explota de exclusivo temas dolorosos, manteniendo un tono trágico constante; y hasta cierto comentarista de un diario del Plata quiso ver en eso un trasunto de nuestra cacareada sensiblería «tropical», una eclosión de los «melancólicos» sentimientos que nos vinieron en la sangre indígena, pugnantes por manifestarse.

«Del dolor en la literatura», valdría ser el título de un estudio que pusiera las cosas en su punto.

No hay un solo dolor. Hay un dolor social, valga decir, de causación social, que encuentra su cura en la destrucción de los regímenes vigentes de estúpida explotación del hombre por el hombre, que son donde se origina. Y hay otro dolor, el consubstancial de la especie, modalidad de la carne casi siempre físico, pero siempre de reflejo moral.

Ese dolor no es literaturizable. Yo conceptúo, no sensiblero, hasta canalla hacer literatura con el dolor de un inválido, cuya invalidez no le llegó en herencia de miseria, sino que se produjo en las oscuras causalidades de la zoología.

Pero el dolor social es para mí, no sólo literaturizable, sino quizás lo único digno de ser abordado como tema por la literatura de este período de lucha por una vida mejor, y más justa, y de veras libre.

Es el dolor social el que nuestra literatura considera y expone; y así, no cabe jamás que resulte sensiblera, ya que ese dolor no es de aquéllos que llenan los ojos de lágrimas, sino el pecho de rabia.

Y es ese dolor el que, por su parte, muestra *Sanagüín*, novela azuaya: el dolor de las masas oprimidas, que se rebelarán algún día, incontrastables, con esa fuerza que ya

se advierte que poseen, y de la cual —como se aprecia en la obra de Mata— se van volviendo conscientes.

Sentido del prólogo

Este artículo concluye, y a muchos no satisfará. Algunos colones incluso descubrirán que no es tal prólogo.

Acaso no les escasée razón. En cierto modo, no lo es. Al menos, en el concepto clásico. Faltan en él los datos biográficos del autor y el estudio comparativo de su libro con otros, todo aderezado de abundantes citas, más o menos oportunas y más o menos en latín y en francés.

Pero, a mi criterio, el prólogo no debe ser eso ... si es que debe ser.

El nuevo sentido del prólogo es el de ubicación del autor en su medio, y de ese medio en el universo literario; esto es, como una carta de ruta.

Al lector de hoy le interesa primordialmente la obra, y ésta va a leerla y, del autor, sólo su posición, para enterarse de si está en armonía con su obra o si ésta es no más una creación fantasiosa o la readopción de temas de éxito, con ánimo de lucro o nombradía, o de ambas cosas a la vez.

De aquel sentido de ubicación he procurado yo cargar este prólogo.

Guayaquil, diciembre 4 de 1935*

Señor don
Jorge Carrera Andrade,
El Havre.

Querido Jorge:

Te saludo del modo más cordial.

En Quito, donde estuve ha pocos días, supe de tu matrimonio; y así, pensaba escribirte felicitándote. Al llegar a Guayaquil, me di con la gran sorpresa de tu libro y de la noticia. Mi enhorabuena. Te ruego presentarle mis respetos a tu esposa.

Muy hermoso tu libro. Estoy leyéndole y seguramente haré de él una nota crítica. Ya te escribiré de nuevo.

* Siguen tres cartas mecanografiadas, inéditas. Están reproducidas igual y conforme figuran en «Jorge Carrera Andrade Collection». Special Collections Department. Library. State University of New York at Stony Brook.

Te encarezco un servicio muy grande: Búscame y mándame la dirección de Georges Pillement. Me ha traducido cuentos, pero no sé su dirección. Quiero relacionarme con él.

Ojalá me relaciones con algunos escritores franceses, o residentes en Francia.

Haciendo votos por tu felicidad y la de tu señora, me suscribo, enviándote un estrecho abrazo.

José de la Cuadra

Guayaquil, abril 24 de 1936

Señor don
Jorge Carrera Andrade,
El Havre

Mi querido Jorge:

Cúmpleme acusarte recibo de tu cordial carta de 27 del mes próximo pasado.

Respecto de la nota crítica a *El Tiempo Manual*, bien sabes tú mis afectos y deseos para ti; mas, literalmente me ha sido imposible, desde que me he encontrado, y por desgracia, me encuentro sumamente atareado, tratando de hacer unos cuantos sucres para ir viviendo, pues cada día entre nosotros esto se va haciendo más y más difícil. Espero, confío en que brevemente escribiré, como anhelo, acerca de tu hermoso libro.

Verdaderamente, mucho me complace el éxito que ha tenido *El Tiempo Manual*, así como las magníficas críticas de que ha sido objeto en Europa.

Escríbeme alguna vez, siquiera. Cuéntame novedades de allá. Vincúlame a gente interesante: escritores y artistas, se entiende.

Dámele un respetuoso saludo a tu señora y recibe tú un apretón de manos de tu amigo,

José de la Cuadra

Buenos Aires, octubre 25 de 1938

Señor
Jorge Carrera Andrade,
Cónsul del Ecuador,
YOKOHAMA, Japón.

Querido Jorge:

Me tienes por acá, en Buenos Aires, enteramente a tu disposición, como siempre y formulando votos por tu buena conservación en unión de tu esposa.

Estoy informado de la próxima aparición en Buenos Aires de un libro tuyo de crónicas. Esto me da una idea. Sería conveniente que tu nombre circulara un poco por estas tierras. Podrías, pues, escribir algunas crónicas sobre asuntos japoneses, ilustradas, que yo te haría publicar en los diarios que toman servicio de ANDI, con cuya empresa trabajo. En los primeros momentos esto no te produciría otro beneficio que el de la propaganda, que redundaría en tu libro a editarse. Pero, si las crónicas tienen éxito, serían tomadas en firme por los diarios y percibirías derechos. Las crónicas habrían de ser ilustradas. Los temas quedan a tu arbitrio, pero sería preferible el comentario, la cuestión viva; ya que lo exótico del Japón es muy manoseado. Por lo menos, ensaya la cosa, a ver que resulta y envía por aéreo, directamente a ANDI o a mi nombre en la redacción de ANDI.

Ahora, te quiero pedir un servicio personal. Sé que hay en el Japón una agencia oficial (u oficiosa) del Gobierno, que proporciona gratuitamente informaciones, fotos, etc. ¿Podrías vincular a ANDI con tal agencia? Naturalmente, tú harías la presentación, y el pedido, a nombre de ANDI. Ojalá me contestaras de inmediato sobre esto, que es muy importante. Y a ver si en el próximo correo aéreo, recibo tu crónica. Allá debe haber tanto material que tienes dónde escoger.

Recibe un abrazo de tu amigo de siempre,

José de la Cuadra

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

JOSÉ DE LA CUADRA Y RAFAEL HELIODORO VALLE: *CARTAS HISPANOAMERICANAS*

Yanna Hadatty Mora

Es la carta uno de los mejores documentos que el historiador puede tener para tomar el pulso de una sensibilidad o de una época. Sobre todo aquella que no tuvo la intención de no ser publicada y que, discretamente oculta en los archivos familiares, sorprendida en el bosque de los papeles, hace confidencias, arroja claridad sobre un enigma...

[Rafael Heliodoro Valle,
prólogo a *Cartas hispanoamericanas*]

1. LOS HOMBRES

En el centenario de José de la Cuadra queremos presentar y glosar una correspondencia de sus años de formación, conexión nada obvia por inédita, quizá incluso marca de transición creadora.

En el Archivo Especial Rafael Heliodoro Valle (Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México) se cuenta con catorce cartas intercambiadas entre el escritor hondureño y José de la Cuadra, siete de cada uno, fechadas entre 1929 y 1932. La minuciosidad de Valle, que guardó a más de las cartas del ecuatoriano copia de la mayor parte de sus respuestas, nos permite documentar esta relación.[1]

1. Para poder dimensionar lo estrecho del contacto de Valle con el Ecuador de los treinta, valga mencionar, por ejemplo, que en 1932 aparece en la periférica revista *bontanar* de Loja —publicación colegial del grupo a.l.b.a.— un poema del hondureño. Después de la firma, el polígrafo y bibliógrafo centroamericano inserta la datación: «México, D.F., 1932». Se trata de «El unísono amor», que dará nombre a un libro de versos del autor, ocho años

Al parecer, el conocimiento que estos dos escritores tenían el uno del otro databa de tiempo atrás. La correspondencia inició a instancias de Rafael Heliodoro Valle, quien solicitó en una carta a su compatriota y amigo Arturo Martínez Galindo —jurista y periodista hondureño a quien De la Cuadra considera su «verdadero hermano»— los datos del narrador ecuatoriano: «Le ruego darme las direcciones de Jorge Fidel Durón y de José de la Cuadra, pues deseo escribirles». Martínez le envía desde Nueva Orleans, el 14 de enero de 1929, los datos requeridos: «Doctor José de la Cuadra —Casilla Postal 327— Guayaquil, Ecuador», junto con el siguiente comentario: «De la Cuadra ha publicado dos o tres obras literarias (novela y cuentos) y un ensayo sobre tópicos jurídicos (materia civil). Se doctoró a principios del año pasado».[2]

Por su parte, De la Cuadra resume su conocimiento de Valle en su primera carta: «Van, además, dos ejemplos de *Germinal*, periódico de mis días de universitario; por él verá Ud. que lo conocía hace ya mucho tiempo y que lo

más tarde. [Cfr. Rafael Heliodoro Valle, «El unísono amor», *hontanar*, II (10), diciembre de 1932, pp. 111-112]. Para entonces, Valle se encontraba perfectamente asentado, social y laboralmente, en México: llevaba once años de regreso en su segunda patria, después de haber servido en misión diplomática a Honduras como cónsul, primero ante la representación de Mobile, Alabama y luego ante la de Belice.

La presencia de este dato aislado —inclusión de un poema totalmente posmodernista en una revista de «el último rincón del mundo» a principios de los treinta— bien poco indicaría sobre la importancia del nombre de este intelectual en relación con nuestro país. Pero leído desde la perspectiva de su posterior calidad de miembro de la Academia Ecuatoriana de Historia y del Centro de Estudios Históricos de Guayaquil, así como de acreedor a la Orden al Mérito de Ecuador; además de mantener correspondencia entre fines de los años 20 y bien entrados los 50 con personalidades nacionales como Alfredo Pareja Diezcanseco, José de la Cuadra, Benjamín y Alejandro Carrión, Gerardo Gallegos, Colón Eloy Alfaro y Aurora Estrada Ayala, por ejemplo, y con instituciones tan distantes como la revista *Proteo* y la revista *Savia* (publicaciones guayaquileñas modernista y vanguardistas, respectivamente), o la misma revista *hontanar*, avalan una continua y estrecha relación con la literatura y la historia ecuatorianas.

La mayor parte de los datos sobre R. H. Valle se han extraído de su *Curriculum vitae*. Tegucigalpa, Talleres Tipo-litográficos «Ariston», [1949].

2. Todo el material epistolar comentado, a menos que se especifique otra fuente, proviene del Fondo Rafael Heliodoro Valle, Biblioteca Nacional de México. Falta la primera carta, de R. H. Valle a J. de la Cuadra, datada por el segundo a 13 de mayo de 1929 en su respuesta del 17 de junio del mismo año.

Quizá la intención de tomar contacto, por parte de Valle, fuera para incluir al joven narrador ecuatoriano dentro de su nómina *Índice de escritores*, que le interesaba reeditar, según comenta en la misma carta a Martínez Galindo. La corrección y aumento de la edición no tuvieron lugar.

Cfr. Esperanza Velázquez Bringas y Rafael Heliodoro Valle, *Índice de escritores*, México, Herrero Hermanos Sucesores, [1928]; edición única, que incluye a tres ecuatorianos en la nómina: Alejandro Andrade Coello, César E. Arroyo e Isaac J. Barrera. Se sabe que De la Cuadra poseía un ejemplar de esta primera edición.

admiraba como se merece. La nota que antecede a sus dos sonetos, es escrita por mí» (17 de junio de 1929).

Rafael Heliodoro Valle nació en Tegucigalpa en 1891, y desarrolló la mayor parte de su carrera intelectual —de al menos medio siglo— en México. Su desempeño como bibliógrafo resulta excepcional en cualquier época y contexto cultural; de él se llega a decir: «Es Rafael Heliodoro Valle en los momentos presentes, el más grande de los bibliógrafos de la América hispana».[3] Amigo en México lo mismo de autores románticos, modernistas y posmodernistas co-

3. Cfr. José de Jesús Núñez y Domínguez, «Palabras al viento», *Revista del Archivo y Biblioteca Nacionales*; citado por María de los Ángeles Chapa Bezanilla, «La obra bibliográfica de Rafael Heliodoro Valle», Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, ponencia presentada en las jornadas académicas de noviembre de 2000, http://www.hondurasliteraria.org/autores/novelistas/valle.htm.
«Es Rafael Heliodoro Valle en los momentos presentes, el más grande de los bibliógrafos de la América hispana. A él ha pasado por derecho bien adquirido, a fuerza de intensa y productiva labor, el cetro de esa actividad que por tantos años, y merecidamente, empuñó el chileno don José Toribio Medina. En la actualidad no existe en nuestro Continente escritor alguno, en idioma español, capaz de enfrentarse a Heliodoro Valle en esta materia; y aunque el eminente doctor Bolton está considerado con toda justicia como el bibliógrafo norteamericano más erudito en asuntos de nuestros países, Valle le supera en la universalidad de su producción».
Afirma María de los Ángeles Chapa:
«Muchos de los intelectuales contemporáneos de Rafael Heliodoro Valle lo consideraron, más que historiador y literato, un gran bibliógrafo. Su obra en esta disciplina fue, en efecto, densa, y su colaboración en las revistas del ramo, inconmensurable. Algunas de sus principales aportaciones bibliográficas aparecieron el año de 1930 al crear, sin ayuda de ninguna institución, un boletín de Bibliografía Mexicana que solo alcanzó cuatro números, de septiembre a diciembre del año mencionado. Él aparece como director».
Resumiendo enormemente la trayectoria de Valle, se debe recordar que, más allá de la ya nombrada relación con Ecuador, el hondureño fue: secretario del «Ateneo de Honduras» (1913), delegado de Honduras ante el Congreso Internacional de Estudiantes de México (1921), miembro del Ateneo de la Juventud (México), el Ateneo de El Salvador, la Academia Científico-Literaria de Honduras, la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, la Sociedad Geográfica de Lima, el Instituto Histórico del Perú, la American Folklore Society, el Ateneo Ibero Americano de Buenos Aires, la Asociación de Bibliotecarios Mexicanos, el Pen Club de México, la Sociedad «Antonio Alzate» y la Sociedad Científica Argentina. Cónsul de Honduras en Mobile, Alabama (1915) y en Belice (1916). Secretario de la Misión Especial de Honduras en Washington (1918-1921) y de la misma en México (1921). Jefe del Departamento de Arqueología e Historia de la Sección de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública (1922-1923 y 1926-1928), redactor de diario *Excélsior* de México y colaborador de *La Prensa* y *Plus Ultra* (Buenos Aires), de *Revista de Revistas*, *Mexican Folkways* y *Revista Mexicana de Estudios Históricos* (México), *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica), *Social* (La Habana), *Revista Ariel* (Tegucigalpa) y *Variedades* (Lima). Editor asociado, por Centro América, de la *Hispanic American Historical Review*, Durham University Press.
Cfr. Adalberto Santana, «El impacto de la cultura mexicana en Centroamérica». Investigador del Programa Universitario de Difusión de Estudios Latinoamericanos (PUDEL / UNAM). http://www.imaginario.com.br/artigo/a0061_a0090/a0069-01.shtml.

mo Juan de Dios Peza, José Juan Tablada, Ramón López Velarde y Alfonso Reyes, que de los vanguardistas Carlos Noriega Hope y Manuel Maples Arce, su función de divulgador y puente entre varias generaciones literarias resulta también meritoria. Por su generosidad, compromiso latinoamericanista y por la importancia de sus relaciones, resultaba un contacto invaluable de aquel entonces para abrir caminos en México y Centroamérica a los noveles escritores hispanoamericanos.

Su vasto epistolario prueba la relación estrecha con cientos de personalidades internacionales de la época, sobre todo con intelectuales y académicos. En el vínculo con Ecuador, lo mismo se dirigía afectuosamente a la familia de Eloy Alfaro residente en Panamá para solicitar material sobre su padre, con el objeto de una reseña periodística; que aceptaba de Gerardo Gallegos —que trabara contacto con Valle como editor de la revista guayaquileña *Savia* a fines de los años veinte, y se encontrara residiendo en La Habana veinte años después— la propuesta de colaborar con ANDI, agencia noticiosa argentina.[4] Historiador y literato, sus intereses y amistades oscilaron entre estas áreas, prevaleciendo el bibliógrafo: dentro de su *Bibliografía del periodismo de América española*[5] aparece un apartado sobre el ignoto Ecuador, que habla de un conocimiento puntual en áreas muy específicas de la cultura nacional.

2. Las cartas

El cultivo de la carta como género histórico y literario es altamente apreciado por Valle: antes que autor, editor de cartas históricas como documentos que dan cuenta de la huella privada de la discusión de época. El epígrafe con que abrimos parecería escrito justo para esta publicación, correspondiendo en realidad a la introducción de una antología hispanoamericana hecha por Valle, *Cartas hispanoamericanas*, que incluye entre sus «epistológrafos» señeros —como el antologador gustaba llamar a los sujetos que se carteaban— las voces de Vicente Rocafuerte, Manuela Sáenz, José Joaquín de Olmedo y Juan

4. Dice el texto:
«La Agencia Informativa ANDI de Buenos Aires, que yo represento en esta capital tiene interés en organizar un servicio de editoriales para los más importantes periódicos de la América Hispana. Contando para ello con la colaboración de los más destacados escritores, ensayistas etc., entre los cuales, sin duda alguna, ocupa Ud. lugar destacado. Con este propósito me dirijo a Ud. pidiéndole me haga saber si sus actividades le dieran tiempo para una colaboración semanal de tres a cuatro cuartillas».
Cfr. Gerardo Gallegos, carta a Rafael Heliodoro Valle, La Habana, junio de 1943.
5. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1942. Menciona en especial la colección Rolando, y la obra de Chávez Franco.

Montalvo, por nombrar únicamente a nuestros connacionales. De dicho volumen tomamos en préstamo no solo el epígrafe, sino incluso el título para este ensayo. Consideramos que esta correspondencia puede considerarse como parte de aquellas cartas que no tuvieron «la intención de no ser publicada[s] y que, discretamente oculta[s] en los archivos familiares, sorprendida[s] en el bosque de los papeles, hace[n] confidencias, arroja[n] claridad sobre un enigma», o al menos sobre ciertas dudas en la conformación de una poética.

***

El 9 de mayo de 1932, De la Cuadra escribe a Valle desde Guayaquil: «Quiero rogarle un nuevo servicio. Estoy escribiendo ahora cuentos regionales ecuatorianos: indios, montuvios. Tienen las narraciones hueso de lucha social, pero la carne es fácil de digerir por cualquier estómago plácido y delicado. Desearía colaborar con ellos en revistas o periódicos mexicanos. Si pagan, bien. Si no pagan, también. Ojalá usted me ayudará un poco en esto. Una recomendación bastaría, que luego escribiría directamente yo a las redacciones». El 6 de junio del mismo año, Valle le contesta desde su casa de Tacubaya, en la Ciudad de México, favorablemente, prometiéndole que *Revista de Revistas (Semanario cultural del diario Excélsior)* publicará sus textos, aunque no los pagará pues no es parte de su política editorial. Le pide además ceñirse a un formato: de tres a cuatro páginas a máquina, «con un espacio». El 23 de junio, De la Cuadra le envía «un cuento de tema indio. Pronto enviaré otros cuentos y, lo que prefiero, crónicas con fotos».[6]

Según nuestro rastreo, se trata del envío de «Merienda de perro», que aparece menos de dos meses después, el 14 de agosto de 1932, en *Revista de Revistas*, semanario de diario *Excélsior* de México. El texto en cuestión es presentado con la siguiente nota, bajo la foto del autor: «El distinguido hombre de letras ecuatoriano, doctor José de la Cuadra, autor de este cuento de pri-

6. En este mismo sentido, de la crónica con fotos como género favorito de José de la Cuadra, encontramos su recomendación editorial a Pedro Jorge Vera:
«Respecto a tus notas [...] quiero hacerte, por mi cuenta, algunas observaciones. Tomemos, como ejemplo, aquella sobre la cárcel de Guayaquil. Muy bien escrita, literariamente; magnífica, como todo lo tuyo. Pero poco periodística. En especial para lo que aquí, en Argentina, se quiere. [...] Bueno; no es que yo me meta a maestro (que tú no necesitas), ni mucho menos; pero, me permitiría insinuarte notas sobre Galápagos, sobre la pesca de perlas en las costas manabitas, sobre las cacerías de lagartos, sobre la fabricación de sombreros, sobre los indios Colorados, etc., etc. ¡¿Comprendes?! Eso, un tanto exótico, quiere el lector argentino 100%. —Lo otro, ¡y, bueno!, como dicen por acá. Además, las fotos están muy malas. Debes conseguir mejorarlas».
Pedro Jorge Vera, *Los amigos y los años,* Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002, pp. 129-131. Esta carta se data «Buenos Aires, septiembre 30 de 1938».

mer orden —de su próximo libro *Horno*— que desde Guayaquil envía a *Revista de Revistas*».[7]

Contrastando los libros publicados por José de la Cuadra hasta entonces, al parecer la poética montuvia apenas se definía como constante temática y estética del autor. Para esos años de profusa publicación,[8] encontramos su firma bajo narraciones que oscilan entre un romanticismo tardío a mediados de los años veinte (cfr. «Olga Catalina», 1925; «La burla», 1926), un posmodernismo rural (por ejemplo, el cuento dedicado a Valle: «El maestro de escuela», 1929) y un indigenismo de corte de realismo social, a principio de los treinta (continuando con «Chichería», «Merienda de perro», «Ayoras falsas»; el primero de *El amor que dormía*, 1930; y los tres últimos de *Horno*, 1932), pasando por alguna historia de voluntad moderna y vanguardista (así leemos el inicio de «Chichería», construido como poema visual; o la sorprendente construcción fragmentaria de «Malos recuerdos», en un libro por lo demás nada vanguardista, el mismo *Horno*). Con timidez asoman eventualmente el personaje y el entorno montuvios en esta etapa («Olor de cacao», «Colimes jótel»; *Horno*). Vertiente que se privilegia y centraliza con esplendor, en las páginas de «La Tigra», del mismo libro; encontrando su consagración apenas dos años después, para 1934, con *Los Sangurimas. Novela montuvia.*

La primera mitad de la década del treinta acusa en el Ecuador —como en varios otros países iberoamericanos— la marca del derroque progresivo de una vanguardia apenas coronada a fines de los veinte, en lo explícito de proclamas y manifiestos, suplantada progresivamente en lo literario por una literatura más comprometida en lo político que en lo estético. Para 1932 *hontanar* reproduce el artículo «Vanguardismo y comunismo en literatura» del ideólogo de la generación del 30, Joaquín Gallegos Lara. En él se incluyen afirmaciones tan rotundas como «El vanguardismo literario, en Europa como en América, es únicamente la más a la moda de las escuelas de arte burgués en disputa».[9] Paradójicamente, también es la década de publicación de las obra más vanguardista de los escritores asociados con esta ruptura, apareciendo a principios de los años treinta *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio (1932), *Boletines de mar y tierra* de Jorge Carrera Andrade (1930), *Hélices de huracán y de sol*

7. José de la Cuadra, «Merienda de perro», en *Revista de Revistas,* año 22, No. 1161, México, 14 de agosto de 1932, p. 12.
8. «De la Cuadra es, acaso, el más prolífico de los escritores», dice la reseña y traducción de *Panorama*, revista de la Pan American Union, titulada «Escritores y poetas ecuatorianos vuelven a los temas sociales». Tomamos la cita de su reproducción en *Mensaje de la Biblioteca Nacional*, Quito, 1936, p. 57.
9. Joaquín Gallegos Lara, «Vanguardismo y comunismo en literatura», en *hontanar*, II (10), diciembre de 1932, p. 91. Cfr. también, Humberto Robles, *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-trayectoria-documentos, 1918-1934,* Guayaquil, Casa de la Cultura del Ecuador, 1989, p. 64.

de Gonzalo Escudero (1933); así como *En la ciudad he perdido una novela* y *Taza de té* de Humberto Salvador (1930 y 1932, respectivamente).

Este comentario no tendría sentido, si no recordáramos que para 1930 ya estaba constituido el «núcleo montuvio» del Grupo de Guayaquil, a partir de Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, y la edición de su libro de narraciones *Los que se van. Cuentos del cholo i del montuvio.* El gesto de opción por un sujeto propio de la costa del Ecuador, portador de un imaginario, un lenguaje y una idiosincrasia particulares, será una afirmación narrativa que apenas se empieza a insinuar como definitiva en De la Cuadra para principios de los treinta.[10]

Regresando a nuestra correspondencia, la frase escrita por De la Cuadra a Valle para ofrecerle su reciente producción narrativa parece atributo indistinto de este narrar «en nacional»: *cuentos regionales ecuatorianos.* Y el que envía a México no parece considerar la cuota de la diferencia específica —el personaje montuvio— sino la esencia común a ambos, el indio,[11] sujeto de enorme emergencia a partir de la Revolución de 1910. La definición y aun la decisión de escribir en esta nueva etapa narraciones de esqueleto duro de roer («hueso de lucha social») y blanda musculatura («carne fácil de digerir por cualquier estómago plácido y delicado»), suena, al menos dicho así, un tanto concesiva, o al menos, signada por una voluntad consciente de agradar y de captar un público mayoritario. Pero resulta un parámetro de autopromoción quizá bastan-

10. Como marca de época, con un poema de tema montuvio se convoca al premio de poesía de la revista *Savia*, concedido a las plumas nada realistas de Hugo Mayo y Tatá, en 1927.

11. Ya en esos mismos años aparecen duras críticas al privilegio de la iconografía indígena como marcadora de la identidad estética de época. Salvador Novo dice en su relato *Return Ticket* (1928): «Voy viendo, Hawaii, que no [...] me extrañarás con tus mujeres si todas ellas son como tus postales lo dicen: exactos duplicados de las sufridas criadas de mi casa y de las oaxaqueñas que tan en boga ha puesto el programa educativo de redención del indio y la escarlatina mural de Diego Rivera». (Cfr. Juan Coronado, *La novela lírica de los Contemporáneos*, p. 295).
Más allá de la crítica a la que se presta el enarbolamiento icónico del sujeto indígena, el tema de la educación integradora del indio en el plan de la nación revolucionaria mexicana es un asunto al que adhieren con fervor los pensadores de avanzada ecuatorianos. Hace falta sin duda un artículo que comente, históricamente, el significado que México como modelo educativo en todos los niveles representaba para Ecuador en esos años; con una mención especial al viaje de Fernando Chaves a México, y la acción en Sudamérica del educador rural mexicano Moisés Sáenz. Ya en estos senderos, es imposible evitar la referencia a una invitación oficial dentro del rico epistolario de Valle: «Moisés Sáenz saluda atentamente a su estimado amigo el señor Rafael Heliodoro Valle, y se complace en invitarlo a la cena que se servirá en el Hotel Plaza, el jueves 19 del actual; a las 19:30 en honor de Fernando Chaves, maestro ecuatoriano y escritor que está en México por invitación de la Secretaría de Educación Pública». Muy interesante resulta también sin duda la narración autobiográfica de Fernando Chaves, *Crónicas de mi viaje a México, 1934-1935*, editada con buen criterio por el Banco Central del Ecuador, en 1992.

te realista, si se piensa en el perfil de la publicación en que aparece el cuento, por acción de Valle. *Revista de Revistas*, semanario de diario *Excélsior*, es una publicación familiar y burguesa, dirigida justamente a lectores «de estómago plácido y delicado». En sus páginas se incluye, junto a la nota social, la columna de grafología, la nota de la moda en Europa, y algún tema cultural tratado con mediana superficialidad. Resulta de cierta exigencia y de avanzada que aparezca en ella un cuento tan crudo como «Merienda de perro». En él, José Tupinamba, un indígena pastor, descuida una noche de luna a sus hijos pequeños, por rescatar a una oveja olvidada —ante el temor al látigo, al trabajo en las minas o al destierro; denunciándose el carácter de explotación feudal en que viven los personajes serranos, explicitándose incluso el derecho de pernada ejercido sobre la cónyuge ausente, la Chasca, por parte del latifundista— con la lamentable consecuencia de la muerte de la niña de brazos, devorada por el perro ovejero. No se ahorran al lector detalles del realismo maniqueo, abundancia de exclamaciones explícitas, o la pintura de la grandiosidad de la naturaleza frente a la sordidez de la condición humana: «La soberana belleza de esa noche, que hablaba mil lenguas, no hablaba acaso el humilde quechua [*sic*] —mezclado de español y de dialectos— de José Tupinamba». El extenso cuento «El maestro de escuela», dedicado con anterioridad a Valle, tampoco se cuenta entre lo más logrado de la pluma del guayaquileño: un maestro rural vasco, que ha ido a parar al campo costeño del Ecuador, se opone a la boda de su única hija con un muchacho de origen italiano, sufriendo como consecuencia del disgusto una enfermedad nerviosa. El analfabetismo de su único nieto lo lleva, finalmente, a jubilarse del magisterio, tragarse el orgullo, y mudarse con su hija y yerno. Todo se cuenta sin demasiada cohesión narrativa, y ciertos aciertos —como la combinación de frases en euzquera para caracterizar al personaje— van perdiéndose al avanzar el relato, que termina por ser a ratos posmodernista y a ratos costumbrista.

Quizás una apuesta más radical, de narraciones de corte moderno y tono personal, hubiera proporcionado a De la Cuadra un sitial más destacado en la perspectiva mexicana. Pero esto queda ya en el brumoso e inconsistente terreno de lo hipotético.[12]

12. Tal vez sea interesante mencionar que, de la producción de sus paisanos, lo que De la Cuadra envía como intercambio a Valle son libros del costumbrismo (*Cosas de mi tierra* de José Antonio Campos) y del posmodernismo tardío (*Como el incienso...* de Aurora Estrada), en lugar de libros vanguardistas o de realismo renovado.

3. *Cartas hispanoamericanas*

Grandes epistológrafos ha tenido nuestra América, más que personajes famosos que hayan escrito sus memorias. Prefirieron dejar su diaria impaciencia en cartas que ahora nos sirven para construir almas y fisonomías.

Rafael Heliodoro Valle,
prólogo a *Cartas hispanoamericanas*

Dr. José de la Cuadra
Abogado
Estudio 9 de Octubre 220
Teléfono c. 454 F.
Casilla 327

Guayaquil, 17 de junio de 1929
Asunto: Se contesta la comunicación de 13 de mayo de 1929.

Señor
Rafael Heliodoro Valle,
Calle 32, número 62,
San Pedro de los Pinos,
México D. F.
EE. UU. MM.

Señor mío:

Amante de su patria y vehemente admirador antiguo de Ud., su comunicación, a la que contesto, me llena de júbilo. El poder relacionarme con Ud. es un nuevo favor que debo a mi verdadero hermano del alma, el licenciado Martínez Galindo.

Acepto lo que Ud. me propone sobre intercambio de obras. Le adjunto, por paquete certificado, tres libros: *Cosas de mi tierra*, por José Antonio Campos; y dos ejemplares de *Como el incienso...*, la hermosa obrita de nuestra Estrada y Ayala (Aurora). Van, además, dos ejemplares de *Germinal*, periódico de mis días de universitario; por él verá Ud. que lo conocía hace ya mucho tiempo y que lo admiraba como se merece. La nota que antecede a sus dos sonetos, es escrita por mí.

Me pongo a sus enteras órdenes y aprovecho la oportunidad para suscribirme como su verdadero amigo,

José de la Cuadra

Dr. José de la Cuadra
Abogado
Estudio 9 de Octubre 220
Teléfono c. 454 F.
Casilla 327

Guayaquil, 13 de set. de 1930

Señor
D. Rafael H. Valle,
México D. F.

Distinguido señor y amigo:

He lamentado sinceramente su enfermedad y me alegro porque esté usted ahora de vuelta a la salud.

Por un error de un amanuense mío, mi libro último —*El amor que dormía*...— ha sido enviado a su dirección anterior, a la que aparece de su *Índice de escritores*. Ojalá lo reciba. De todos modos repito el envío a su dirección actual, por este correo.

Me he permitido dedicar a Ud. —por la admiración que le tengo— una de las seis narraciones del libro, la intitulada «El maestro de escuela». Acaso le plazca. Estaría yo muy satisfecho de ello. Ruégole encarecidamente me mande sus libros, para hacer reproducciones.

El retrato que me pidió en días pasados, lo recibirá en breve.

Saludo a Ud. muy atentamente,

José de la Cuadra

Tacubaya, 3 de diciembre de 1930

Señor Lic. don José de la Cuadra,
Guayaquil.

Distinguido amigo:

Perdone si hasta hoy contesto a su grata del 13 de septiembre. He estado tan lleno de quehaceres, que no me había sido posible antes. Le agradezco mucho el envío de su libro *El amor que dormía*, que ya comentaré (se lo prometo) en *Revista de Revistas* y otros periódicos centramericanos [sic]. Y mil gracias por la dedicatoria del cuento «El maestro de escuela» y por su fotografía, que acompañará mi comentario.

Le va ejemplar de *El convento de Tepozotlán*. Es del único libro del cual tengo ejemplares disponibles. El otro año aparecerá uno de asuntos históricos. Acepte éste con mis mejores saludos.

¿Cuándo viene a México? Sería usted mi huésped, y estoy seguro de que México le encantaría.

Mande a su amigo lo que guste. Sea muy feliz en 1931 y en los años que vienen, y reciba mis gracias reiteradas,

Valle

Dr. José de la Cuadra
Abogado
Estudio: Aguirre 206
Teléfono 2018
Casilla 327

Guayaquil (Ecuador), 12 de febrero de 1933

Señor don
Rafael Heliodoro Valle,
TACUBAYA. México. D. F.
ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

Distinguido amigo:

Me refiero a su atenta carta de 26 de enero pasado. Le ratifico una vez más mi deseo seguro de servirlo en cuanto me sea posible.

Por lo demás, quiero, por mi parte, molestarlo con una pregunta. En Guayaquil se publicó la noticia de la muerte del Prof. Rafael Ramos Pedrueza, ministro que fue ante la Cancillería de Quito. El aludido escritor y diplomático fue amigo personal mío, muy querido, por cierto. Tengo, pues, especial interés en saber si es verdadera la sensible información. Acá en Guayaquil se ha dicho que se trata de un error de transmisión cablegráfica, y el fallecido no sería sino otra persona de nombre semejante al de Ramos Pedrueza.

Como Ud. comprenderá, no es dable que escriba a la presunta viuda una carta de pésame, ni mucho menos que a los propios familiares pida informe. Sería inconveniente de todos modos.

Es por esto que le ruego me averigüe usted el particular, advirtiéndole que mi amigo Ramos Pedrueza tiene... o tenía... su domicilio en el propio barrio de Tacubaya que usted.

Valga la ocasión para corresponder sus felicitaciones por 1932.

Cordialmente,

José de la Cuadra

Dr. José de la Cuadra
Abogado

Guayaquil, 9 de mayo de 1932

Señor don
Rafael Heliodoro Valle,
México.

Distinguido amigo:

Me alegro mucho por la información que me da acerca de mi querido amigo Ramos Pedrueza. Ese maldito cable yanqui tiene la culpa. Acá llegó la noticia errada de la A.P.; y, se publicaron hasta necrologías. Lamentable. En el nuevo Ecuador, la figura de Ramos Pedrueza es muy amada. Una escuela obrera funciona bajo su nombre, y se lo recuerda constantemente.

Supongo que a la fecha habrá llegado el Prof. Sáenz. Espero que le habrá ido magníficamente bien por nuestra América.

Quiero rogarle un nuevo servicio. Estoy escribiendo ahora cuentos regionales ecuatorianos: indios, montuvios. Tienen las narraciones hueso de lucha social, pero la carne es fácil de digerir por cualquier estómago plácido y delicado. Desearía colaborar con ellos en revistas o periódicos mexicanos. Si pagan, bien. Si no pagan, también. Ojalá Ud. me ayudara un poco en esto. Una recomendación bastaría, que luego escribiría directamente yo a las redacciones.

Pidiéndole excusas por la nueva molestia, me suscribo su amigo decidido,

José de la Cuadra

Dr. José de la Cuadra
Abogado

Guayaquil, junio 23 de 1932

Señor don
Rafael Heliodoro Valle,
Tacubaya, Mex.

Mi distinguido amigo:

Mucho agradezco la gestión hecha para la aceptación de colaboraciones. Incluyo un cuento de tema indio. Pronto enviaré otros cuentos y, lo que prefiero, crónicas con fotos. Me gustaría hacer así propaganda de mi país.

Los dos recortes que me envió sobre Montalvo, los he recibido. Envío uno a la Casa de Montalvo, en Ambato, y el otro lo daré a un diario para su reproducción. Mucho le agradezco, como ecuatoriano.

Ruégole salude en mi nombre al prof. Sáenz y usted cuente con la sincera amistad de

José de la Cuadra

Guayaquil,
Ecuador,
septiembre
O-C-H-O
1-9-3-2

Señor don
Rafael Heliodoro Valle,
Calle 25, núm. 68.
TACUBAYA, D. F.
México.

Distinguido amigo:

Mucho agradezco su gestión obrada por abrirme columnas en México. Por mi parte, hablé con don Manuel Eduardo Castillo y Castillo, director de «El Telégrafo», quien se manifestó complacido de poder contar entre los colaboradores del diario a literato de tanta valía como usted. Ruégole, en armonía con el deseo de Castillo, que me envíe un retrato de usted y cualquier nota bibliográfica relativa a lo posterior de la aparición de *Índice de escritores*, de manera a escribir un artículo de presentación especial de usted a nuestro público, artículo el cual será redactado por mí. Podría mandarme, de una vez, alguna colaboración, que sería publicada en la misma página.

Dentro de pocos días le remitiré *horno*, libro de cuentos. Inclúyole una copia de «Impresiones del campo serraniego ecuatoriano», por si fuera posible darlas a alguna revista o a algún periódico de Guatemala, país donde no tengo relaciones.

¿Apareció ya el libro del profesor Sáenz? En todo caso, recuérdele que me lo envíe con un retrato de él para la respectiva nota.

Sin más, me despido como s. s

Dr. José de la Cuadra ✤

4. Bibliografía consultada

Carrión, Benjamín. *Cartas a Benjamín. Correspondencia I*, edición de Gustavo Salazar, Quito, Municipio del Distrito Metropolitano / Dirección General de Educación y Cultura / Centro Cultural Benjamín Carrión, 1995.

De la Cuadra, José. *El amor que dormía... (narraciones breves),* Guayaquil, Senefelder, 1930. Incluye el cuento dedicado a R. H. Valle, «El maestro de escuela», fechado en 1929.

— *Repisas (narraciones breves),* Guayaquil, Senefelder, 1931. Ejemplar autografiado: «A Rafael Heliodoro Valle. El autor».

— *Horno. Cuentos,* Guayaquil, edición del autor, 1932. Portada de Carlos Zevallos Menéndez. Ejemplar autografiado: «Para el insigne poeta hondureño Rafael Heliodoro Valle. El autor. 1932».

— *Los Sangurimas. Novela montuvia,* Madrid, Cenit, 1934.

— *Obras completas,* Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.

— *El montuvio ecuatoriano,* edición crítica de Humberto E. Robles, Quito, Libresa / Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.

Chapa Bezanilla, María de los Ángeles. «La obra bibliográfica de Rafael Heliodoro Valle», en *Honduras literaria,* http://www.hondurasliteraria.org/autores/novelistas/valle.htm, ponencia presentada en las jornadas académicas del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, noviembre de 2000.

Chaves, Fernando, *Crónicas de mi viaje a México, 1934-1935,* Colección Los cuadernos del caminante, vol. II, Quito, Banco Central del Ecuador, 1992.

Donoso Pareja, Miguel. «Estudio introductorio», en *Los grandes de la década del 30,* Quito, El Conejo, 1985.

Fernández, María del Carmen. *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los treinta,* Quito, Libri Mundi, 1991.

Novo, Salvador. *Return Ticket,* en *La novela lírica de los contemporáneos,* edición de Juan Coronado, México, UNAM, 1988.

Robles, Humberto E. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-trayectoria-documentos, 1918-1934,* Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.

Santana, Adalberto. «El impacto de la cultura mexicana en Centroamérica», http://www.imaginario.com.br/artigo/a0061_a0090/a0069-01.shtml, investigador del Programa Universitario de Difusión de Estudios Latinoamericanos (PUDEL / UNAM).

Valle, Rafael Heliodoro. *Mexican Books and Pamphlets of 1922. Hispanic American Historical Review,* vol. VI, No. 4, noviembre de 1926, separata.

— *Cartas hispanoamericanas,* Biblioteca Enciclopédica Popular, vol. 46, México, Secretaría de Educación Pública, 1945.

— *Currículum vitae,* Tegucigalpa, Talleres Tipo-litográficos «Ariston», [1949].

— Correspondencia con Colón Eloy Alfaro, Alejandro Carrión, Benjamín Carrión, José de la Cuadra, Aurora Estrada Ayala, Gerardo Gallegos, Arturo Martínez Ga-

lindo, Roura Oxandaberro, Alfredo Pareja Diezcanseco, Moisés Sáenz. Archivo Rafael Heliodoro Valle, Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México.

Velázquez Bringas, Esperanza, y Rafael Heliodoro Valle. *Índice de escritores,* México, Herrero Hermanos sucesores, [1928].

Vera, Pedro Jorge. *Los amigos y los años (correspondencia 1930-1980)*, edición de Raúl Serrano, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

DE LA CUADRA: *OBRAS COMPLETAS*, REALISMO MÁGICO Y UNA DISCUTIBLE REIVINDICACIÓN*

Miguel Donoso Pareja

Con una presentación de lujo acaba de aparecer *Obras completas*, de José de la Cuadra,[1] iniciativa editorial digna de nuestro mejor aplauso dentro del trabajo cultural de las autoridades edilicias del puerto.

Con la misma recopilación y ordenación de textos realizada por Jorge Enrique Adoum para la primera edición de las *Obras completas*[2] del admirado narrador guayaquileño, las notas del autor de *Los cuadernos de la tierra* han sido suprimidas, lo que en mi opinión constituye una pérdida para los eventuales lectores del libro actual; y se ha agregado tres artículos sobre De la Cuadra —que firman Wilfrido Corral, Leonardo Valencia y Cristóbal Zapata—, en sustitución del prólogo de Alfredo pareja Diezcanseco.

A pesar de que la idea de *Los Sangurimas* como antecedente de *Cien años de soledad*, planteada en un artículo de Jacques Gilard,[3] es clara respecto a que esta relación tiene que ver con su estructura de contenidos —origen incestuoso de una gens, fundación, formación de una estirpe, herencia mítica, crimen y expiación, cien años de su devenir, entre otros elementos— y no con la ma-

* En este ensayo, como en todos los que integran el presente homenaje de *Kipus* al escritor y ensayista ecuatoriano José de la Cuadra, la palabra *montuvio* se utiliza tal cual la emplearon los autores del «Grupo de Guayaquil», esto es, como reflejo de «monte y vida». Posteriormente la Academia decretó, así consta en el *Diccionario*, que debía escribirse *montubio* como resultado de «monte y biología». Como parte de este homenaje, en esta ocasión seguimos el uso que del término hizo De la Cuadra. (N. del E.)

1. José de la Cuadra, *Obras completas*, Melvin Hoyos y Javier Vásconez, edits., Guayaquil, Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2003.
2. José de la Cuadra, *Obras completas*, edición, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum, prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
3. Jacques Gilard, «De *Los Sangurimas* a *Cien años de soledad*», en revista *Cambio*, No. 8, México D.F., 1977.

nera de narrar,[4] Wilfrido Corral, en su «Reivindicación de José de la Cuadra y del cuento ecuatoriano» afirma que «(...) hoy se reconoce universalmente su novela *Los Sangurimas/Novela montuvia ecuatoriana* (1934) como precursora del realismo mágico».

En realidad, José de la Cuadra es un escritor realista que trabaja sobre una realidad maravillosa. A este tratamiento realista, que él llamaba verismo, se opone, como modalidad de escritura, el «realismo mágico» que puede, por su manera de narrar basada en lo mitológico, la desmesura, lo hiperbólico, entre otros recursos, convertir la realidad más chata y oscura en una realidad maravillosa. Por eso, *Los Sangurimas* es realismo, *Cien años de soledad* es «realismo mágico». *Crónica de una muerte anunciada* es realismo (lo maravilloso está «en la realidad contada», igual que en *Los Sangurimas*). Sin embargo, como los extremos se tocan —sin dejar de ser extremos— los resultados pueden confundirnos.

Naturalmente, debemos comenzar por entender qué nos quiere decir Wilfrido Corral —un reconocido e inteligente analista literario— con el título de su artículo, para de esa manera evaluar lo cierto o lo errado de su afirmación.

Como sabemos, reivindicar significa «reclamar una cosa que pertenece a uno pero que está en manos de otro u otros», lo que coincide con la opinión de Corral sobre la mediocridad e incapacidad de los críticos y analistas del país, que no se atreven a ser «higiénicamente originales» e impiden, por eso, «sacar a autores como el nuestro de las preceptivas cerradas y reivindicarlos como debe ser, sin exponerse a acusaciones de globalizante o a sufrir los esencialismos interpretativos que no admiten ninguna extensión que vaya más allá de cierto provincianismo (...)»

Dentro de esta voluntad de ser «higiénicamente original», tras subrayar que *Los Sangurimas* es una novela reconocida «universalmente» como «precursora del realismo mágico», lo que no es tan cierto, como hemos visto, Corral piensa que no es «descabellado creer que, en su sofisticación, De la Cuadra no siempre vio con entusiasmo el tipo de prosa que él y sus coetáneos postulaban en sus escritos de los años treinta», y que llega a esta conclusión basándose «en su cuentística posterior», a pesar de que el autor de *Horno* y *Los Sangurimas*, sin embargo, fue siempre muy claro en lo que respecta a la naturaleza e intencionalidad de su literatura y de la de sus compañeros de grupo. Escribió, por ejemplo, «Peor en Ecuador donde solo cabe a la sazón, por razones que obvian, una literatura de denuncia y de protesta»;[5] y: «La joven li-

4. Consultar *Nuevo realismo ecuatoriano*, Quito, El Conejo, 1984; *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985; y, Miguel Donoso Pareja, «Prólogo», en José de la Cuadra, *Cuentos escogidos*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1985.

5. José de la Cuadra, «La iniciación de la novelística ecuatoriana», en *El Universo*, Guayaquil, 29-VI-1933.

teratura ecuatoriana —tomándola en sus aspectos generalizables— es capitalmente veraz. Su veracidad es, en la aceptación noble del vocablo, tendenciosa (...) No se basta con presentar la realidad: la escoge, la traduce y la empuja a servir propósitos, en cuanto busca con eso delatar las injusticias de la organización que rige nuestra vida social».[6]

Además, la «cuentística posterior» de De la Cuadra de la que habla Corral está (muy poca, muchos textos son viejos) en *Guásinton* —su último libro—, que data de 1938, época en que los propios narradores del Grupo de Guayaquil y de *Los que se van* habían evolucionado hacia un realismo más abierto, desde Aguilera Malta con sus pinitos de realismo mágico en *Don Goyo* (1933) y *La isla virgen* (1942), Alfredo Pareja incursionando en lo esperpéntico con *Hechos y hazañas de Don Balón de Baba* (1939) y en la sintaxis interna de sus personajes con *Hombres sin tiempo* (1941); Gil Gilbert con su realismo crítico de *Relatos de Emmanuel* (1939) y *Nuestro pan* (1942); hasta Gallegos Lara quien, aunque publicó muy tardíamente, en sus cuentos posteriores a *Los que se van* y en *Las cruces sobre el agua* (1946) muestra un realismo de mayor espesor y resonancias.

De los que se incorporaron al Grupo de Guayaquil y corresponden a la llamada generación del treinta —Ángel F. Rojas con *Banca* (1940), Adalberto Ortiz con *Juyungo* (1943), y Pedro Jorge Vera con *Los animales puros* (1946)—, mostraban igualmente una apertura de su realismo, y es dentro de esta movilidad del corpus narrativo del país —no lineal sino ondulante, incluso en espiral—, iniciada hacia mediados de la década de 1930, que se produce la evolución de José de la Cuadra, visible en uno que otro cuento de *Guásinton* (es absurdo, por lo demás, querer hallar indicios de esa búsqueda en sus tanteos romántico-modernistas).

El mensaje de Corral es claro, aunque discutible: hasta su llegada nuestra crítica mediocre leyó mal a De la Cuadra, es decir, lo tergiversó, y es en ese sentido que él lo recupera o reivindica.

Entre un desacuerdo de fondo y un acuerdo provinciano

Llama la atención que entre «Reivindicación de José de la Cuadra y el cuento ecuatoriano», de Wilfrido Corral, y «Hay un escritor escondido en la acuarela», de Leonardo Valencia, haya un desacuerdo de fondo. Así, mientras Corral enfatiza que «hoy se reconoce universalmente» que *Los Sangurimas* es

6. *La Revista Americana de Buenos Aires*, Buenos Aires, octubre 1933.

«precursora del realismo mágico», Valencia remarca que «algún alma bondadosa y francamente ingenua ha creído ver (en *Los Sangurimas*) una fuente en la que se inspiró García Márquez para *Cien años de soledad*».

En lo que sí están de acuerdo Wilfrido Corral y uno de los pocos escritores ecuatorianos que ha «logrado encontrar lectores en el exterior» (Valencia, según palabras de Corral) es, aun siendo una nimiedad —*nimio*, en su primera acepción significa, aunque parezca mentira, *demasiado, excesivo, prolijo*; aquí le aplico el significado que le ha dado el uso, ya aceptado por la Academia, de *pequeño*, *mínimo*, incluso *trivial*—, en una extraña —lo que es muy su derecho— admiración por lo «aristocrático». En efecto, Corral nos indica que en el caso de la narrativa de De la Cuadra «no hay que descartar las posibilidades que ofrece *el pueblo*, ya que, junto a sus pretensiones[7] aristocráticas, De la Cuadra (que portaba un anillo de sello) también se veía atraído por la variedad de cuentos, como los de fantasmas, que le reportaban los montuvios durante su trabajo de abogado en el litoral», mientras Valencia (el escritor ecuatoriano que ha logrado encontrar lectores en el exterior, lo que nos alegra sobremanera), al referirse a un gran narrador (que lo es, sin la menor duda) dice: «el escritor y aristócrata ruso Vladimir Nabokov».

Esto de enfatizar lo aristocrático —¿cómo condición o causa de calidad literaria?— no solo resulta, lo digo con todo respeto, inconsulto (inconsiderado, irreflexivo, atolondrado) sino «provinciano».

Las convicciones literarias de José De la Cuadra

Pero volvamos a De la Cuadra. En sus crónicas y artículos, nuestro autor va familiarizándose con sus convicciones literarias. En lo básico, declara que su escritura es realista, así como de «protesta y de denuncia». Luego rechaza las acusaciones de ses él y sus compañeros «zolanescos», puesto que Zola «sí pretendió enrumbar a positivismos». Se refiere al naturalismo, que nació —igual que la sociología— junto con el positivismo filosófico— y Zola definió como un «método científico aplicado a la literatura». De inmediato agrega que la literatura ecuatoriana actual «no se obceca en desenterrar cadáveres».

De la Cuadra subraya, además, que el realismo es «un arte de contenido», que las injusticias sociales se desarrollan en circunstancias que «no son precisamente todo lo encantadoras que desearía para su solaz un lector ligero» y que a éste «lo hiere la verdad dolorosa y escueta». Esto resulta clarísimo en el

7. La primera acepción de pretensión es «empeño en conseguir algo»; luego, «derecho que uno cree tener».

siguiente ejemplo. Dice: «Estos indios serranos viven metidos en sepulcros. Habitan chozas construidas sobre el suelo desnudo, con paredes de tierra y paja seca. La fibra vegetal —amarillecida— pone una nota simbólica, justamente como un una flor sobre una tumba: una de esas llamadas 'flores de muerto'...». A continuación comenta: «Acaso al respecto cabría hacer graves y trascendentales consideraciones: la raza domeñada, la estirpe vencida, el linaje que duerme en el marasmo, etc.». Y remata: «*A mí me basta la expresión de la metáfora escueta, llana, lisa*». Sin duda, tiene toda la razón. Lo dicho concuerda, además, con el señalamiento de que la literatura que hacía el grupo era «capitalmente veraz».

Hay otras consideraciones teóricas y pronunciamientos literarios en estos textos de De la Cuadra, algunos de ellos publicados en Argentina, otros en el país. En «La iniciación de la novelística ecuatoriana»,[8] subraya que la novela ecuatoriana se inicia sin el respaldo de una tradición. Luego de señalar que la escritura no es soplar y hacer botellas sino «cuestión laboriosa, complicada, de diaria superación, en la cual muchas veces la paciencia colinda con la genialidad»,[9] se lanza contra la aberración, muy de los escritores y críticos del país, de que los géneros básicos —poesía, cuento y novela, en este orden— son una especie de ascenso en la escuela social de la Literatura. Respecto a esto que sigue vigente, aunque parezca de Ripley —dice que hay quien cree que el que «hace un buen cuento, hará una buena novela. Acaso piense también que ocurra lo contrario: que quien hace una buena novela, hará un buen cuento. Le resulta una cuestión de amplitud: el cuento una novela chica; la novela un cuento grande. Claro que yerra. El cuento es un género substantivo; la novela es otro género substantivo. El primero no es antesala necesaria de la segunda; ni escribiendo cuentos se prepara uno a escribir novelas (...) escribiendo cuentos solo se aprende a escribir cuentos. Y lo propio (sucede) con la novela».[10]

José de la Cuadra está muy claro en esto. Sobre los dos géneros hace, incluso, observaciones muy valiosas y puntuales. Oigámoslo:

> La factura del cuento urge un singular sentido de síntesis, de concreción, de resumen, que el escritor va adquiriendo (...) La factura de la novela requiere, en cambio, un cierto sentido de latitud, de anchura, de explayamiento, que resulta muy difícil de obtener (...) El cuento se hace primordialmente en profundidad, y luego en superficie; la novela se hace capitalmente en superficie y después en profundidad. La novela narra y estudia; el cuento estudia y narra.[11]

8. *Art. cit.*
9. *Ibíd.*
10. *Ibíd.*
11. *Ibíd.*

Hay tres puntos de vista más de De la Cuadra sobre la literatura que invitan a reflexionar. El primero tiene que ver con una tendencia que se presenta como novedad en uno que otro narrador ecuatoriano actual, que opina que mientras situemos nuestros textos (novelas o cuentos) en el Ecuador no podremos «internacionalizarnos», tendencia que tiene ya varios años de haber aparecido en México, entre una variada gama de otras posturas.

En una antología titulada *Una ciudad mejor que esta*,[12] David Miklos reúne trece autores de los que dice que «una característica compartida por estos narradores» es «la ausencia de crítica política, social o económica, patente en todos sus relatos», así como que en ellos «se evita casi toda referencia a 'lo mexicano'».

Mauricio Carrera[13] observa, por su parte, que «esta falta de compromiso social y político» (que) «caracteriza a la reciente literatura tiene su origen, me parece, en la crisis económica que ha experimentado México en las tres últimas décadas, las que marcan la vida de todos nosotros, los ya no tan jóvenes escritores. De ahí también esa ausencia de 'lo mexicano', como bien lo ha visto Miklos, que en fechas recientes encuentra su mejor expresión *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi[14] y *Amphitryon* de Ignacio Padilla,[15] novelas que han accedido a la categoría de *best-sellers* mundiales y que se caracterizan por tener personajes, trama y geografías que nada tienen que ver con México. De hecho, lo único mexicano que uno encuentra en estas obras son los autores».

Y bien, lo citado aquí es solo para contrastarlo con otra postura, que planteo ahora con palabras de José de la Cuadra: «Siendo más regional se es más mundial, como siendo más inmediatamente humano se es universal».[16]

Solo me resta decir que leí *Amphitryon* de Ignacio Padilla (nacido en el DF en 1968), novela que se desarrolla en Europa y su tema central es el nazismo, bien escrita, entretenida, un *best seller* con calidad, ganadora del Premio Primavera 2000 de Espasa Calpe, de esos que «internacionalizan». Y preguntarme por qué lo irlandés del *Ulises* de Joyce, lo «sureño» de Estados Unidos en las novelas de Faulkner, lo colombiano a muerte de *Cien años de soledad*, lo mexicano de *Pedro Páramo*, lo hiper ruso de *Los hermanos Karamasov* y *El idiota* o lo argentinísimo de *Rayuela* no impidieron sus internacionalizaciones.

El asunto no va por ahí, me parece.

12. México D.F., Tusquets Editores, 1999.
13. Mauricio Carrera, «Una literatura del desamparo y del desencanto», en *Cuento ajeno, hijo bueno / La ficción en México*, México D.F., Conaculta-INBA, 2002.
14. Barcelona, Seix Barral, 1990.
15. Madrid, Espasa Calpe, 2000.
16. José de la Cuadra, «Personajes en busca de autor», en *El Telégrafo*, Guayaquil, 25 de junio de 1933.

Por ahora, sin embargo, contentémonos con haber conocido la opinión de De la Cuadra sobre esta vieja y hasta cierto punto superada polémica.

Varios años atrás, en España

En 1986, es decir, hace dos décadas, la «universalización» de la literatura, desdeñando y apartándose de lo local —novedad en México a mediados de los años 90 y en nuestro país a partir del 2000—, en España ya era una de las posturas más promovidas.

En esos días los escritores, tras haber superado hacía rato el socialrealismo y el experimentalismo de la década de 1960, se proclamaban «cosmopolitas», «libres» e «individualistas», esto es, posmodernos. Gabriel Galmés, nacido en 1962, por ejemplo, declaraba entonces: «Soy insolidario, egoísta en inconsciente. No escribo sobre la Guerra Civil» (tema gastado y rechazado por los nuevos escritores españoles junto con el socialrealismo, como entre nosotros el realismo social, declaración que en su parte final equivaldría a que dijéramos: «no escribo sobre el 15 de Noviembre»).

Jesús Ferrero (1952), autor de *Belver Yin* (1983), una de las novelas más vendidas en la España de los 80, habla del socialrealismo en los siguientes términos: «Tan mala fama nos ha dado en el extranjero (que) desde los años cuarenta nadie, en los otros países, quiere leer novelas españolas». Y agrega que en España «los nuevos narradores se han visto obligados a aprender de los novelistas sajones, franceses y americanos (se refiere a los hispanoamericanos) y quizá por eso sus productos tienen cierto aire extranjerizante, aire que también lo acentúa el hecho de que prefieren escribir en español, lengua global, en lugar de hacerlo en castellano, lengua local» (la lengua de Castilla no es la lengua de España, y la lengua española rebasa las fronteras ibéricas, subrayan).

Esta novela de Ferrero, quien se alinea entre los que rechazan lo español y promueven la recepción y aprovechamiento de lo «universal», se desarrolla en escenarios exóticos, narra la lucha por el poder dentro del hampa china, hay homosexualismo, travestismo, ritos sangrientos, asesinatos, parricidio y culmina con la perfección del hermafrodita del mito egipcio, o el «logro» de llegar a *dibbuk*, según la idea hebrea de un cuerpo animado por un alma ajena, en este caso de sexo contrario.

Además de Ferrero y Galmés, podríamos mencionar siquiera una veintena de jóvenes y famosos autores españoles «universalistas» de esos días que, para desgracia de ellos, ya no existen —ni siquiera estos dos, que eran los de mayor éxito—; a pesar de que deben andar apenas entre los cuarenta y los cincuenta y tantos años de edad.

Entrada en el mercado, la literatura actual corre graves riesgos, uno de ellos representado por aquella característica del marketing editorial que ya no maneja autores sino «marcas» (que deben ser universales, *of course*, como todo producto que pretenda ser competitivo, un éxito de ventas y, en esencia, desechable), marcas de efímera duración y éxito transitorio.

CUATRO DE LAS *DOCE SILUETAS*

En *Doce siluetas* (1934), De la Cuadra emite opiniones que forman parte y reafirman la propuesta literaria de él y de su grupo, sus convicciones en este terreno. En «Aguilera Malta, explorador de la cholería», por ejemplo, remarca que el creador de *Don Goyo* y *La isla virgen* «pertenece al movimiento literario guayaquileño» cuya «característica esencial fue, virtualmente, su terrigenismo», misma que «fincaba carne adentro y no como mera modalidad». Nuestro autor usa la palabra virtual en el sentido de tácito o implícito; no formalmente expresado, pero sí fincado «carne adentro»

La sola mención del terrigenismo como característica esencial de la narrativa guayaquileña de esos años, nos remite a lo que Humberto E. Robles destaca como «la disputa terrigenismo/universalismo» desde el punto de vista literario del «mayor de los cinco»,[17] así como a señalar «que el repaso de nuestra tradición crítica ayuda a mejor entender y aclarar no solo las problemáticas y enfrentamientos del pasado, sino también, por continuidad y contigüidad, las luchas y circunstancias contemporáneas»,[18] postura nada grata para Corral, al parecer, convencido de la incapacidad de los analistas y críticos anteriores y contemporáneos a él para ser «higiénicamente originales», incapacidad que entorpece, según él, la «reivindicación» o «rescate» de autores mal entendidos y tergiversados por no haber sido leídos «lúcidamente».

Estas acotaciones de Robles, quien califica a De la Cuadra de escritor «moderno» (en el sentido y contexto de la posmodernidad) y «contestatario» coinciden con el criterio que expresa Fernando Alegría[19] (sobre los narradores guayaquileños de los años 30 en el sentido de que, con la incorporación de escritores de otras regiones del país contribuyeron «a dar al Ecuador una novela estructurada sobre bases modernas —sin usar el vocablo en el contexto de la posmodernidad—, más variada, menos rígida y cuyo objetivo funda-

17. Humberto E. Robles, «Al rescate de las nociones críticas de José de la Cuadra», en *Kipus: revista andina de letras*, No. 11, Quito, I semestre 2000.
18. *Op. cit.*, p. 96.
19. Fernando Alegría, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Hannover, N.H., Ediciones del Norte, 1986, p. 221.

mental fue el de interpretar la realidad del país —costumbres, paisaje, lenguaje— con un arte esencialmente dinámico y social (...)».

En «Enrique Gil Gilbert, el autor de *Yunga*», De la Cuadra reitera, hablando de la prosa de ficción del más joven de los cinco, que en ella cuaja «una sólida literatura de protesta y de denuncia, que, como lo vengo sosteniendo, es la más cónsona con la posibilidad ecuatoriana de hoy». Estas y otras opiniones hacen inadmisibles que la «sofisticación» de De la Cuadra (¿la actitud aristocratizante que le atribuye Corral o los resabios modernistas de sus comienzos?) lo hiciera ver «no siempre con entusiasmo el tipo de prosa que él y sus coetáneos postularon en sus escritos de los años 30». Por el contrario, el autor de *La Tigra* se muestra como un entusiasta teórico de la postura del grupo, cayendo incluso en excesos, como cuando plantea la sujeción de la literatura al referente real, atentando —solo en teoría, felizmente— contra la autonomía literaria al decir, en la «silueta» referida a Gil Gilbert y citando a Barbusse, que hay «un orden de cosas nefastas» y que, ya fuera de la cita, «es imprescindible que esta realidad de fondo exista y vaya unida, en cuanto exista, a la expresión. Solo así se hará labor trascendental y útil. Solo así la literatura será un arma temible. Nada se obtendrá de exacerbar la nota, como no sea correr el peligro del mentís y del consiguiente descrédito. *La realidad y nada más que la realidad.* Es suficiente. Hasta es, con frecuencia, más que suficiente».

Que estemos en desacuerdo con la sujeción de la literatura al referente real, o con que deba ser obligatoriamente utilitaria y que su condición *sine qua non* es ser un «arma temible», no significa que De la Cuadra no lo creyera, o lo planteara sin convicción, por más que en la práctica no se produjera esa situación de servidumbre a la política en su escritura ni en la de sus compañeros, gracias a su certeza de que lo que hay que expresar es *la realidad y nada más que la realidad*, que eso es suficiente, incluso a veces más que suficiente.

No debe cabernos duda, además, de que De la Cuadra es un escritor realista (la realidad y nada más que la realidad), que su tendencia, su protesta y su denuncia, radican en su verismo.

Más adelante, en «Gallegos Lara, el suscitador», nuestro autor subraya que «para ninguno de los tres autores colectivos de *Los que se van* la impresión del volumen coincidió con su real sazón espiritual» porque es «la cosa nuestra. El inédito drama de los escritores forzadamente inéditos. Por lo general, el libro, que se lanza no da ya el índice. No corresponde a lo actualmente cierto en la mentalidad del autor. Este anda un poco más de prisa. Está más adelante. El libro queda a la zaga. Atrasado», lo que de alguna manera explica la distancia entre la obra y las propuestas teóricas publicadas entre 1930 y 1933, y los notables cambios posteriores en todos ellos, anotados páginas antes en esta reflexión.

Tras calificarlo de «el más costeño de los escritores mozos de Guayaquil» —por sus ancestros marinos y su búsqueda temática en el litoral marítimo: *La Beldaca* (la península de Santa Elena), *El muelle* (Guayaquil y Nueva York), *Baldomera* y *Las tres ratas* (Guayaquil)—, De la Cuadra señala que Alfredo Pareja «comienza a ser novelista al modo de hoy en día» con *El muelle*. Y reconoce, con Benjamín Carrión, que se trata de una gran novela, «la novela del trópico mestizo», así como con Luis Alberto Sánchez en que, «juntamente con *Don Goyo* de Aguilera Malta, *El muelle* constituye el aporte ecuatoriano a la alta novelística moderna de América». Así mismo, considera que Pareja «debe ser juzgado desde su último libro» y no por *La casa de los locos o Río arriba* (lo que es discutible en cuento a la primera, que es una excelente novela en la tesitura vanguardista de Pablo Palacio o un Humberto Salvador en sus inicios), respecto a lo cual agrega: «Me parece que hay hasta dolo en enjuiciar a un escritor por sus ensayos iniciales».

Esa es la vara con la que José de la Cuadra quiere ser medido, no con la que aquellos que ven en sus pinitos modernistas-románticos prueba de una sofisticación (exquisitez) que él no reclama, ni mucho menos.

Las observaciones de Adoum

Las notas de Jorge Enrique Adoum, que acompañaron y constituyeron la investigación que permitió armar las *Obras completas* de José de la Cuadra de 1958, con todas las implicaciones teóricas y las razones para la inclusión de unos textos y la exclusión de otros, fueron suprimidas en las *Obras completas* de 2003, por lo que este volumen, sin el conocimiento del que lo precede y lo organiza, podría parecer arbitrario.

Felizmente, la secuencia cronológica del libro estructurado por Adoum se conserva en el libro de Hoyos y Vásconez, lo que permite un asidero, la posibilidad de intuir las intenciones de la recopilación —que no develan los tres textos que las sustituyen y sustituyen el prólogo de Alfredo Pareja—, así como reconocer el desplazamiento de la escritura de De la Cuadra hacia sus mejores logros, hasta el punto donde ya es De la Cuadra.

Como la supresión de las notas de Adoum constituye una pérdida (una mutilación, en realidad), creo pertinente tomar de ellas lo esencial y transcribirlo aludiendo a los textos o libros de De la Cuadra que comentan y ubican.

Para Adoum, en *El amor que dormía*, volumen de cuentos publicado en 1930, «De la Cuadra parece reconocer el punto de partida de su obra», ya que «nunca hizo referencia» a las publicaciones que lo precedieron: *Oro de sol, Perlita Lila y Olga Catalina*, que datan en 1925, y *Sueño de una noche de Navidad*, de 1930, incluidas por Adoum en su recopilación por contener «algunos

de los elementos constitutivos de su obra», en especial «trozos de ambientes, rasgos de hombres que después constituirían su parcela literaria: el agro montuvio», menos aun a los textos de adolescente que publicara en la revista *Juventud estudiosa* en 1919 o ya adulto con el seudónimo de Juan Lucanor en *El Telégrafo* (1924).

A pesar de que *El amor que dormía* ya no tiene «la frondosidad verbal del romanticismo» ni los «titubeos del principiante», Adoum subraya que «es, todavía, la época de los relatos para distraer o divertir (lo que ahora llamamos *light*). Más que literatura 'sobre la sociedad', 'literatura para la sociedad': exquisita, fina (...)». Eran los días en que De la Cuadra no solo colaboraba en al sección cultural de *El Telégrafo* sino también en la «Página Femenina» del mismo diario.

El autor de *Ecuador amargo* y *Los cuadernos de la tierra* explica luego que en De la Cuadra «*Repisas* (1931) constituye el paso de la finura y la exquisitez a la violencia de la nueva literatura» y que en los cuentos que integran el libro «desecha descripciones, suprime lo sobrante, y penetra cada vez más en el pozo de la pasión humana (...) el autor abandona la pasión panorámica, horizontal, para entrar decidido a averiguar qué sucede en el fondo de sus personajes. Así nos da caracteres reales, crea tipos, descubre a los pobladores de la ciudad y del campo, y empieza a sustituir la peripecia exterior por la violenta tempestad individual». En otras palabras, a partir de *Repisas* De la Cuadra verticaliza su discurso y, de más edad que los otros integrantes del Grupo de Guayaquil (cinco años mayor que Alfredo Pareja, seis que Aguilera Malta y Gallegos Lara, y nueve que Enrique Gil) supera sus inicios narrativos filomodernistas y se iguala expresivamente a los que, por ser más jóvenes, no tuvieron escarceos en dicha tesitura.

Ya en *Horno* (1932) De la Cuadra es De la Cuadra y el volumen, como destaca Adoum, «agrupa varias obras maestras» en cuyos doce cuentos «nunca fue más severa la construcción, nunca tan hondo el conocimiento del ser humano y ecuatoriano, nunca tan increíble la síntesis, la medida exacta, sin pliegues, con que la narración se ciñe al suceso».

En cuanto a *Los Sangurimas*, Adoum escribe que «como las raíces del árbol es la familia montuvia y, como ellas, se entrecruzan y arraigan los elementos que hacen la novela: seres vivos, costumbres de violencia y lujuria, hábitos irreprimibles, supersticiones, leyenda. De la Cuadra, con su conocimiento de los seres y de los hechos, advertía ya en su época que la vida era mucho más compleja que el fácil esquema literario en negro y blanco, con buenos y malos, iguales por siempre a sí mismos».

Visión del más costeño de los escritores mozos de Guayaquil

También la ausencia del prólogo de Pareja Diezcanseco, aunque en la tesitura distinta del conocimiento y el trato personales, es una mutilación. En dos trazos llenos de economía expresiva Alfredo Pareja nos boceta el carácter de De la Cuadra, el mayor de los cinco. Primero con estas palabras: «Adolecido de algo violento, y acaso con pocas ganas de quedarse por aquí, Cuadra murió poco después de haber cumplido treinta y siete años de edad». Y luego con esta anécdota: «Nos hallábamos en un cabaretucho de los tremendos suburbios de Guayaquil, entre cortinajes rojos y sucios, humo de cigarros, carcajadas y mujeres borrachas. Cierto amigo, no escritor, dijo tal vez alguna cosa inconveniente, no recuerdo bien. Pepe, que parecía tranquilo y hablaba suavemente, que era bajo de cuerpo, algo rollizo y carigordo, sin ninguna facha de valentón, escuchó por un rato con una ligera sonrisa en los labios, y, de pronto, levantó su pequeña derecha, como la de un gato, hizo puño, pregunto hasta con cierta dulzura al amigo: '¿Sabes que es esto?'; y antes de que hubiera tenido tiempo el otro de responder o sobreponerse de la sorpresa, le descargó un puñetazo en las mandíbulas».

Por eso, Alfredo Pareja nos advierte que Pepe de la Cuadra era «un hombre difícil», pero también que «así fue De la Cuadra, limpio y terso de estilo, profundo y audaz de pensamiento. Hasta cuando se equivocaba», lo que va muy bien tanto para el hombre como para su escritura, de la que dice Pareja que *Horno* (1932) «es el mejor libro de literatura de ficción publicado hasta entonces en el Ecuador», de cuyos doce textos definitivos de la segunda edición (Buenos Aires 1940), que incluye «La Tigra», «diez son pequeñas obras maestras», y que en *Los Sangurimas*, en «apenas un centenar de páginas (...) viven una gloriosa sinfonía tres partes, tres grandes tiempos, y un epílogo, una coda brillante que, como el matapalo, abatido por la tormenta o la ancianidad, aún se debate en herir y derribar a otros árboles».

Por lo dicho hasta aquí, creo que bien se merecen Adoum y Pareja un reconocimiento por las *Obras completas* de 1958, dentro de estos cien años del nacimiento de José de la Cuadra.

Padre no tan putativo ni mágico de lo real maravilloso y del moderno tremendismo español

Repito ahora que «De la Cuadra viene de atrás y llega al realismo en su más alta y pura expresión», que «desde la moribunda tesitura modernista de los textos iniciales (de *Repisas*), desemboca en el realismo de 'Las pequeñas tragedias'» y que en *Horno* «se cuecen sus primeras obras maestras —'Banda de pueblo', por ejemplo— y se va conformando ya, específicamente en 'La Tigra', una épica montuvia que culminará en *Los Sangurimas*».[20]

E insisto en que «la mirada mítica de la realidad» de *Los Sangurimas* «rebasa (...) la idea del derrumbe de un grupo feudal (...) desborda la simple denuncia, va al fondo de lo real, desgarra su apariencia. Y se da más cerca de lo real maravilloso que del realismo mágico (aunque siempre se toquen), más identificada, en esto, con *Crónica de una muerte anunciada* que con *Cien años de soledad*. Porque mientras lo real maravilloso es la visión objetiva (aun siendo mítica) de una realidad maravillosa, el realismo mágico es la visión subjetiva y maravillosa de cualquier realidad, incluso la más chata y cartesiana».[21]

Reitero también que la cercanía de *Los Sangurimas* y *Cien años de soledad* radica en sus estructuras de contenido y no en su manera de decir, que como señala bien el uruguayo Alfredo Alzugarat,[22] las correspondencias que se señalan entre ambas obras «en torno a un tema común (el incesto) y en torno a personajes de cercanos perfiles, obedecen al plano temático» y que las dos novelas reúnen las condiciones de los *roman de famille*,[23] modalidad decimonónica «de raíz europea» que privilegia «los condicionamientos de la herencia, las reiteraciones genealógicas, la simbiosis entre el destino individual y el destino familiar», que también son tematistas.

Por último, me parece importante destacar el señalamiento que hace Fernando Alegría[24] en el sentido de que *Don Goyo* de Aguilera Malta «se anticipó al 'realismo mágico'» mientras que *Los Sangurimas* «es precursora del moderno tremendismo español», lo que ratifica, una vez más el realismo (o verismo, que decía él) de De la Cuadra. Es por eso que considero que nuestro au-

20. *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1984.
21. «Prólogo» a *Cuentos escogidos* de José de la Cuadra, Bogotá, Círculo de Lectores, 1985.
22. Alfredo Alzugarat, «Configuración discursiva de familias en Latinoamérica: una confrontación entre *Los Sangurimas* y *Cien años de soledad*», en *Kipus: revista andina de letras*, No. 1, Quito, II semestre de 1993.
23. Alfredo Alzugarat, *op. cit.*
24. *Op. cit.*, pp. 226-227.

tor no hizo realismo mágico y es un padre no tan putativo (fue en su tiempo bastante conocido, recordemos que *Los Sangurimas* apareció en 1934 con el sello de Cenit, la editorial de Giménez Siles, en Madrid) de lo real maravilloso y del moderno tremendismo español.

Todo lo que hemos dicho sobre De la Cuadra no nos obliga a declarar su obra «patrimonio cultural de la nación», ni se ganaría nada con ello: su escritura será patrimonio cultural de la nación solo cuando se la lea, cuando su lectura sea una necesidad nuestra, una necesidad vital, un lugar donde podamos encontrarnos.

Pero como el Ecuador es un país que a partir de sus dirigentes lo daña todo, lo ridiculiza todo, la obra de De la Cuadra será declarada «patrimonio cultural de la nación», como ha ofrecido alguien, y seguirá sin leérselo. Así se ridiculizará también lo hecho por Jefferson Pérez —sin la menor duda el mejor deportista ecuatoriano de todos los tiempos, un orgullo identitario sin reparos, un ejemplo—, cuyos éxitos deportivos serán motivo para que se burlen de nosotros en el extranjero si el gobierno llega a declararlo «héroe nacional», parangonándolo a Espejo, Olmedo, Sucre, Rocafuerte, Alfaro y otros grandes de nuestra Historia. ✤

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

Los ríos profundos de José de la Cuadra: lo montuvio y lo nacional*

Fernando Balseca

—la literatura es, ciertamente, un país—
J. de la Cuadra

1

Los autores de narrativa de ficción en el Ecuador —desde su aparecimiento en el avanzado siglo XIX hasta mediados del siglo XX—, acaso sin proponérselo programáticamente, hacen sin embargo un levantamiento, en apariencia topográfico, de las regiones del país, pero que realmente se parece más a una cartografía de intención etnográfica que va reconociendo y representando a los grupos humanos que conforman la nación ecuatoriana. De esta manera la literatura fue nutriendo el llamado «imaginario» nacional, figurando los componentes culturales del Ecuador como país único y diverso: al declarar desde la intuición de las ficciones el carácter multicultural de la nación ecuatoriana, la literatura es un discurso que asombrosamente antecede a los discursos estatales y oficiales de fines del siglo XX en este reconocimiento multicultural.

Se puede verificar cómo cada ficción fue ubicando una región para escenificar una contienda encarnada en un conflicto novelesco o literario. Así, en 1863 *La emancipada* llamaba la atención sobre los indios de la Sierra sur; en 1879 *Cumandá o un drama entre salvajes* incorporaba los conflictos étnicos de los indios amazónicos y de los indios de la Sierra central; en 1900 *Pacho*

* Una primera versión de este texto fue leída en el homenaje a José de la Cuadra que, en septiembre de 2003, organizó en Guayaquil el Archivo Histórico del Guayas.

Villamar abría el espacio del provinciano que llega a la capital; en 1904 *A la Costa* ofrecía el relato del migrante serrano que padece en las haciendas costeñas; en 1930 *Los que se van* retrataba el mundo montuvio en extinción; en 1933 *Don Goyo* presentaba el universo mítico del cholo del Golfo de Guayaquil; en 1934 *Huasipungo* tematizaba los dramas del indio quichua de la Sierra central y *Los Sangurimas* invitaba a entrar en el escenario del río litoral; en 1943 *Juyungo: historia de un negro, una isla y otros negros* pintaba el monte esmeraldeño y sus comunidades afroecuatorianas.[1]

Esta constatación permite afirmar que —medidas dentro de un marco temporal de larga duración— las letras patrias han ido dibujando un croquis de los componentes culturales del Ecuador. La literatura nacional, por tanto, ha delineado un mapa de ambición totalizadora. La contribución de estos escritores puede equipararse con el trabajo de varios especialistas que aportan su saber en el ánimo de procesar una sola obra en la que sus partes están en diálogo y a veces en debate. En esta tarea la motivación central es el mapa total y no los bosquejos parciales. En ese proceso literario ha estado en juego la tensión entre lo regional y lo nacional: se puede asumir la hipótesis de que solo del reconocimiento de lo local se podrá completar un diseño de corte nacional. Lo que con estas ficciones se ha sustentado es que lo local debe proyectarse en lo nacional y que lo nacional dota de sentido al quehacer local.

2

En esta intención y en esta brega debe leerse la obra de José de la Cuadra: no desde un exclusivo interés en el mundo montuvio sino en el afán de esbozar el plan geográfico del Ecuador (precisamente así se llama, «Plan geográfico del Ecuador», el capítulo que abre *El montuvio ecuatoriano* de 1937),[2] pues De la Cuadra jamás entendió el universo montuvio aislado de un proyecto nacional. ¿No es un país, justamente, la entidad adecuada para que las diferencias se conjunten?, ¿para que las tierras altas se definan en función de las tierras bajas, y viceversa?

1. He trabajado con mayor amplitud esta idea en mi artículo «En busca de nuevas regiones: la nación y la narrativa ecuatoriana», publicado originalmente en *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, No. 8, Quito, 1995-1996, pp. 151-164, y reproducido después en Gabriela Pólit Dueñas, compiladora, *Crítica literaria ecuatoriana: hacia un nuevo siglo*, Quito, Flacso, 2001, pp. 141-155.
2. Cuando cito de *El montuvio ecuatoriano* utilizaré la mejor edición hasta ahora publicada de este libro: José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano (ensayo de presentación)*, edición de Humberto E. Robles, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Libresa, 1996.

La orografía andina, las comunidades serranas, la hidrografía de alta montaña son también de interés de De la Cuadra. De modo claro, en *El montuvio ecuatoriano*, el empeño del escritor se concentra inicialmente en la necesidad de contar con bien delimitadas fronteras estatales. Y, en dirección de la salida del sol, De la Cuadra habla de las regiones oriental, altocentral, litoral e insular. Los ejes de estos cruces regionales son la Sierra y la Costa, y a ellas dedica más espacio con el ánimo de comprender sus diferencias y sus semejanzas. De la Sierra dice que: «En la anatomía del país, este hinterland tiene un significado de columna vertebral» (13). Y, en su intento de ordenar el diverso panorama de la Costa —compuesto de llanuras, manglares, sabanas o tembladeras, áreas de baja montaña— el escritor guayaquileño califica de zonas de «transición entre Costa y Sierra» (15) aquellas que forman parte del agro montuvio. Es visible que, para De la Cuadra, el ámbito montuvio deviene en una zona de contacto entre la Sierra y la Costa.[3]

3

Por tanto, los conceptos de la Sierra, lo serrano y la serranía son nucleares para deslindar el mundo montuvio. Ver el paisaje montuvio como zona de transición entre la Sierra y la Costa determina la comprensión del montuvio, su idiosincrasia, su identidad: el montuvio es producto de una transición cultural. Es más, para De la Cuadra toda la concepción de lo que es la identidad parecería hallarse en tránsito: en el cuento «Banda de pueblo» los hermanos músicos Alancay, oriundos de Guaranda, que recorren los pueblos costeros de la península de Santa Elena, son emblema de esta idea de que el componente siempre enriquecido del sustrato cultural ecuatoriano se va haciendo a base de préstamos y de enlaces interculturales, interétnicos e interlingüísticos.

En De la Cuadra, como vemos, es decisiva la presencia y la definición de lo indio. El escritor guayaquileño reconoce que: «El agro litoral no es patrimonio exclusivo del montuvio, su mayor poblador, sin duda; pero ni siquiera la zona montuvia lo es en absoluto, ya que entre los grandes ríos costeños habitan primitivas organizaciones negras y minúsculas naciones indias, aparte de que los terrenos salados los ocupa la cholería» (23). Y más adelante dirá: «el fondo étnico del montuvio, es indio» (27) (por supuesto, aquí se debe asumir lo indio como lo aborigen ancestral, no como lo indio quichua).

3. Según informa Robles en una nota de la edición citada, De la Cuadra hace esta proposición en polémica con el escritor mexicano Moisés Sáenz, autor de *Monografía sobre el indio ecuatoriano*, 1933, en la que éste considera como zona litoral sin más lo que para De la Cuadra era una transición geográfica.

Veamos de qué maneras entra esta nueva complejidad en la narrativa de José de la Cuadra. «Barraquera», el cuento que abre *Horno*, de 1932,[4] que trata acerca de la desposesión vital del ser humano que va perdiendo todo en la vida, se sitúa en una memoria andina. La chichera ña Concepcioncita es serrana, viene de un mundo de longos y de indios, «su poblado natal, perdido en un ostiago de los Andes enormes [tiene un] oscuro nombre quichua [que] sonaba —armonioso, triste...— como un acorde de pingullo» (328).

El cuento «Merienda de perro», también de *Horno*, nos lleva a otra problemática, el de la miseria serrana. La barbarie de los Andes no es solo cultural —no se pierda de vista aquella referencia que habla de las madres que enceguecen a sus hijos para que vayan a pedir caridad, en «Barraquera»—; es también estructural: este relato nos estremece por los extremos a los que la pobreza lleva a los seres humanos, simulando vidas que no valen para nada, solo para una merienda de perros. Además De la Cuadra hace un esfuerzo de representación del habla andina, lo que es frecuente en los textos con trasfondo serrano.

De la Cuadra, sin duda alguna, es un escritor que no solo retrata el estado espiritual de una nación; además produce una escritura que registra que el gesto y el acontecimiento casual son trascendentes en la vida de cada sujeto. La estrategia artística de De la Cuadra —como la de toda gran literatura— se mueve en lo local para producir en los lectores la conmoción de saberes que tocan lo humano, lo personal, la verdad de cada uno: es la solidaridad de María, la muchacha del cuento «Olor de cacao», en *Horno*, que no le cobra la taza de chocolate al hombre que trabaja en las huertas y que ha venido a Guayaquil con su pequeño hijo que ha sido mordido por una culebra. Esa María desafía el poder de su patrona solo para poner la solidaridad como el valor que hay que conquistar. Por tanto, De la Cuadra no puede ser constreñido a la etiqueta del escritor regional: en sus libros hay textos que conmueven por su universalismo: el hombre que muere por mal de amores, el modo en que las mujeres envejecen, el hombre que entiende los afectos pasados de su novia... Tal vez todo esto es lo que llevó a Jorge Enrique Adoum a decir que De la Cuadra «penetra cada vez más en el pozo de la pasión humana» (190).

4

En términos de lo regional no estamos frente a la exclusión; al contrario, es una literatura de la *inclusión*. En José de la Cuadra lo que es distintivo de

4. Cuando se trate de citar la obra narrativa lo haré por la edición hasta ahora no superada de 1958 de las *Obras completas* de José de la Cuadra, preparada por Jorge Enrique Adoum.

esa transición cultural son los ríos: en «Barraquera», la Conchita del poblado andino, es forzada sexualmente al pie de un río. El cauce se convierte, así, en metáfora de tránsito, de paso de un estado a otro: «Bajaron por las laderas del cañón en cuyo fondo se abría cauce el río pedregoso, bravo» (331). Los ríos serranos no son como los costeños, pero se complementan; éstos son continuación de aquellos; las aguas del río litoral provienen de los deshielos y de los tributarios de montaña.

El río de los Mameyes, que limita la hacienda La Hondura en *Los Sangurimas*, de 1934, es un río poco navegable, justamente por ser de transición de tierra alta y tierra baja, es aún un río pedregoso:

> El río de los Mameyes viene de la altura, rompiendo cauce bravamente. La tierra se le opone; pero él sigue adelante, hacia abajo, en busca del mar. A través de una serie de confluencias, lanza al fin sus aguas, por el Guayas, al golfo de Guayaquil, en el Océano Pacífico.
>
> En la región de «La Hondura», ya en zona costeña, el río de los Mameyes no pierde todavía sus ímpetus de avenida serrana.
>
> Se enreda en revesas y en correntadas. Va por rápidos peligrosísimos. Forma cataratas y saltos anchos. Se encañona. Curva, volviendo sobre su rumbo. Sus ondas cían, en cierto tramo. (467)

El agua que baja de la Sierra es matriz de las aguas de la Costa y de la selva. La geografía andina sugiere una continuidad —que De la Cuadra entendió bien— que a veces los proyectos de los poderes regionalistas pretenden desconocer. En *Los ríos profundos*, de 1958, José María Arguedas también se propone entender al Perú desde su diferencias entre Sierra y Costa, con la particularización de que en el país del sur los ríos serranos son los de cauce profundo y generoso, en contraposición con los de su costa, de escaso caudal, secos buena parte del año. En el Ecuador, en cambio, los ríos serranos son torrentosos, bravos, pero el gran caudal se concentra en los ríos de la Costa. Este contraste —y continuidad— de las aguas que bañan el territorio ecuatoriano se percibe en su ensayo «Impresiones del campo serraniego ecuatoriano», de 1932:

> Los ríos del litoral suspiran o murmuran. Poseen sólo los tonos menores de la lira. Susurran, a veces, como cuando pasa por entre los manglares la brisa del atardecer. Son largas fuentes soñadoras, mansamente extendidas a toda la amplitud de las sabanas. Unicamente cuando sopla el viento del oeste, se alzan en olas; pero, son los suyos tumbos anchos, regulares, isócronos, leales para con la canoilla frágil o la barca ligera que surca sus ondas.
>
> Los ríos de la serranía cantan o gritan. Se enfurecen, también. Se hinchan. Revientan en cascadas sonoras. Riñen con las rocas duras y las vencen. (912)

Por todo esto podemos decir que la imagen del río en De la Cuadra expresa la necesidad de concebir al país considerando la inclusión de sus regiones, en la transición de sus paisajes, y en la comprensión de sus diferencias culturales.

5

La música que trae la «Banda de pueblo» es plural: ellos hacen sonar —junto a los pasillos, valses, tangos, zambas, rumbas, marineras, chilenas, boleros, pasodobles, bambucos, jotas aragonesas y machichas brasileñas— sanjuanes andinos. La unidad de la nación debe ser resultado de un esfuerzo hacia la unidad sin desconocer la diversidad, ya que todo el Ecuador es mestizaje, mezcla, migración. Alfredo Pareja señala: «El Ecuador es un país mestizo. No ha de volver, ni lo quisiera, a la trunquedad del pasado indígena, ni mucho menos ha de procurar convertirse en lo que nunca estuvo en su sangre ni en su deseo: en un país de blancos» (xix). Y más adelante sostiene: «De los escritores de entonces, De la Cuadra es, no haya duda alguna, el que penetró más en la vida interior de sus personajes. Fué, por eso, el mayor de los cinco, ya se ha dicho» (xxiv).

La resonancia de lo andino se vierte por toda la escritura de De la Cuadra. En el libro *Repisas*, de 1931, el cuento «El poema perdido» trata de lo misteriosa que resulta la creación literaria. Esto le permite hablar de un poeta romántico que extravía un poema titulado «El singular coloquio de las altas cimas andinas». Lo andino en De la Cuadra es también una alusión geográfica. «El sacristán» es una historia del poder y de la farsa del párroco en las comunidades andinas; allí se ve el esfuerzo por pintar el paisaje de la Sierra: «Zhiquir es uno [sic] anejo de indios, adherido como una mancha ocre al contrafuerte andino» (317). Y nuevamente el río es un lugar en el que se decide el curso del relato: el grito del indio, que se arroja a la quebrada porque cree haber matado a su madre, no se puede oír: «el gran rumor bronco del río, que sonaba como un inmenso órgano desconcertado, ahogaría tan profundamente su grito» (324).

6

Ciertamente lo que caracteriza esa transición entre Sierra y Costa es una tirantez. Del examen de la obra de De la Cuadra se puede observar que no se presenta como una tensión resuelta sino que funciona como un pivote que hace factible la coexistencia de ambas. En el cuento «Barraquera» la india se ve

forzada a amamantar al hijo de la costeña (339), lo que permite, por un lado, ver relaciones jerárquicas de poder entre serranos y costeños, y, por otro lado, la proposición implícita de que el cuerpo costeño se alimenta de la sangre serrana. En esta dialéctica se juntan lo costeño y lo serrano: en una ambivalencia productiva. Aunque no hay que olvidar ese rezago de vida bárbara con que en ocasiones es retratado el paisaje humano de los Andes: el tremendismo con que es mostrada la muerte del niño indio en «Merienda de perro»; la marca del sino desgraciado del indio bajo el poder del patrón en «Ayoras falsos»; o cuando en «Barraquera» se afirma que las serranas no lloran ante la muerte de las hijas; es más, los personajes comentan con horror cómo enceguecen a propósito a su prole para que pidan caridad:

> —En la costa no pasan esas cosas.
> —No.
> —Es que acá somos mejores. (340)

En el texto «Sishi la chiva», de 1934, otra vez el tremendismo es parte de la condición india: un niño de 4 años sacrifica a su hermano de cuna para que sus padres no se coman a la chiva que él cuidaba; en este texto se remarca una suerte de aislamiento cultural en que viven las comunidades de la Sierra: «Estaban solos en la choza; la choza estaba sola en la montaña; la montaña estaba sola en la sierra infinita» (746). Acaso la condición de vida en la altura sea causa de estas anomalías: al hablar de los pueblos andinos constata que son humildes, silenciosos, aldeanos, azotados por un frío que hace difícil el vivir, con miedo:

> Miedo... Miedo del volcán cercano que sufre indigestiones de fuego. Miedo de los derrumbamientos cataclísmicos que cada vez transforman el paisaje y le ponen una tenebrosa novedad al panorama. O, acaso, más sencilla aunque menos poéticamente, miedo del gamonal. Miedo y frío por el gamonal.
>
> Que en todo miedo hay siempre un poco de frío, y en todo frío, un poco de miedo. (915)

A lo largo de la obra de José de la Cuadra la idea de la barbarie traspasa el ámbito de la serranía. En el relato «Sangre expiatoria», que apareció en *Los Sangurimas* y otros relatos, de 1934, se habla de un río «todavía de cauce serrano» (713) en el que se desarrolla la vida de Juan Quishpe, que extraña la Sierra. Mientras viaja por la Costa con mulas cargadas, una mujer costeña, la posadera, lo fuerza y termina ahorcándolo: el indio muere a manos de la lujuria costeña, se podría decir. En «Personajes en busca de un autor», De la Cuadra establece con claridad las motivaciones estéticas que lo llevan a construir personajes locales y el valor derivado de ello:

> Es muy difícil ser Shakespeare. No tanto ser Dickens. Y siendo el uno o el ótro [sic], aún guardadas las distancias, se es grande y modestamente humano, a la par...
>
> ¡Bienvenidos, pues, los humildes personajes paisanos! Que se interpreten por uno. Que enseñen sus almas. Y que el escritor, con sencillo afán veraz, las estudie y por su medio las haga vivir.
>
> Puede ser, después de todo, que el resorte escondido salte, y estalle en un movimiento el mecanismo parado.
>
> Se dirá, entonces, por ejemplo:
>
> —He ahí algo tan humano que se ignoraba. Se lo descubrió registrando el espíritu de un indio de Sud América. (967)

Humberto E. Robles, uno de los pocos críticos que ha registrado en la obra de José de la Cuadra esta presencia de lo serrano, afirma que «tanto el ambiente natural como el humano se desempeñan como conspiradores, cuando no como impulsos, de la barbaridad. En la región andina las agobiantes circunstancias sociales son subrayadas aún más por la inapelable tiranía de la geografía» (125).

7

Hay un saber arcano que aparece en las grandes obras literarias. Es un saber del sujeto, no únicamente del paisaje, del entorno, o de la historia. La literatura acarrea un saber antiguo que se resuelve como saber de cada uno. La condición humana sería la exploración básica de la literatura, y esta búsqueda se proyecta mucho más allá del dominio de lo nacional y lo local. José de la Cuadra es un gran escritor; por eso sus personajes conmueven por lo que hacen y por lo que dicen, por lo que dejan de hacer y por lo que callan, y porque están marcados por la contradicción y la paradoja. La literatura es el discurso en el que se expone esta fragilidad en la que se construyen las certezas humanas. Efectivamente, hay un José de la Cuadra que se escapa de este empeño de construir la nación a través de una literatura nacional. Esto, sin duda, engrandece el trabajo del escritor guayaquileño, pues su comprensión se situaba en un más allá de lo nacional. En «Impresiones del campo serraniego ecuatoriano» expone con lucidez el sentido del trabajo del escritor, las búsquedas verdaderas en las que se halla:

> Cuando he alabado la hermosura de un sitio, se me ha dicho que, de visitar tal ótro [sic], sí me admiraría. Las frases han variado; el sentido, no.
>
> A lo que comprendo, nada significa cuanto veo. Ni el Chimborazo monstruoso; ni el Cotopaxi perfecto; ni los picos del este Altar que es un altar de veras, ta-

llado en magnífico estilo plateresco como la fachada de la Compañía de Jesús en San Francisco de Quito... Ni siquiera este abrigado valle del Ambato, que huele a pan caliente y a fruta en sazón.

Siempre hay algo mejor; más, mucho más hermoso todavía. Detrás de esos cerros, en el fondo de aquella hondonada, por encima de aquesos picachos enhiestos y nevados.

Vibra una razón profunda y cabal en tales afirmaciones.

Sí; es cierto. Nada de lo visto vale. Nada cumple. Nada pesa. Nada llena. No satisface nada. Sólo lo desconocido es bello.

El último refugio de la belleza, es lo ignorado. (913)

Como se ve, los intereses de José de la Cuadra no se quedan atrapados en el paisaje de nuestro entorno geográfico. Para De la Cuadra, la escritura literaria potenciaba una búsqueda que rebasaba el dato de la referencialidad: la literatura es toda una región de la lengua desde la cual se construyen nuevos cortes de las llamadas realidades. No en balde, en su artículo «Advenimiento literario del montuvio», de 1933, afirmaba que «la literatura es, ciertamente, un país» (959): el país de la literatura es el territorio de la lengua española, el país de la literatura es la lengua que nos comunica y que nos separa, el país montuvio es parte de un país mayor. ✤

Obras consultadas

Ayala Mora, Enrique. «Presentación general», en Luis Guillermo Lumbreras, editor, *Historia de América Andina,* vol. 1, *Las sociedades aborígenes*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar & Libresa, 1999.

De la Cuadra, José. *Obras completas*, prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco y recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.

— *El montuvio ecuatoriano (ensayo de presentación)*, edición de Humberto E. Robles, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar & Libresa, 1996 [1937].

Flores Galindo, Alberto. *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*, La Habana, Casa de las Américas, 1985.

Robles, Humberto E. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura, 1976.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

José de la Cuadra y las supuestas asincronías latinoamericanas

Michael Handelsman

Aprovecho de este homenaje a José de la Cuadra en los cien años de su nacimiento para compartir algunas reflexiones que espero no solo reiteren lo que otros ya han destacado respecto a su aporte innovador a las letras ecuatorianas y hasta latinoamericanas, sino que también ayuden a poner de relieve la medida en que su obra es fundamental para todo proceso que pretenda revalorar el justo lugar que ocupa la narrativa criollista dentro de la historia de la literatura hispanoamericana. Parto de la premisa que dicha revaloración dejará al descubierto lo simplista que sigue siendo toda referencia a las asincronías que supuestamente han caracterizado las culturas de América Latina. En este sentido, no estará demás evocar a H. M. Enzensberger a quien Ángel Rama había citado en su *La novela en América Latina (Panoramas 1920-1980)*: «Quien se ponga a hacer distinciones tan cómodas entre lo viejo y lo nuevo o entre lo viejo y lo joven, se coloca por la misma opción de sus criterios del lado de la trivialidad, se pone de espaldas a los principios dialécticos elementales» (106).

Aunque parezca una perogrullada a estas alturas de la evolución de la crítica e historia de las culturas latinoamericanas, hemos de recordar que efectivamente desde, por lo menos la llegada de Colón, América Latina se ha caracterizado por la simultaneidad y continuidad de diversas y contradictorias fuerzas e influencias. Por eso Octavio Paz ha comentado la estrecha relación entre tradición y ruptura, la una convirtiéndose en la otra periódica y sucesivamente y creando «la tradición de la ruptura» (*Corriente alterna* 19-20), que es un concepto patente en la advertencia citada arriba de Enzensberger. Sin duda alguna, la llamada época criollista de los años 20 y 30 del siglo pasado y, más concretamente, el desarrollo de la narrativa hispanoamericana de aquellos años, constituyen un claro ejemplo de la medida en que ciertas generalizacio-

nes han conducido más bien a una tergiversación de respetables valores y realizaciones. De hecho, dicha simplificación se exacerbó especialmente a raíz de la emergencia del *boom* latinoamericano de los años 60 cuando Carlos Fuentes constató que «en la novela hispanoamericana, de los relatos gauchescos a *El mundo es ancho y ajeno*, la naturaleza es solo la enemiga que traga, destruye voluntades, rebaja dignidades y conduce al aniquilamiento. Ella es la protagonista, no los hombres eternamente aplastados por su fuerza» (*La nueva novela hispanoamericana* 10).

Será a partir de esta referencia a las novelas de la tierra que hizo Fuentes en 1969 cuando muchos lectores iban a encontrar sus razones para menospreciar gran parte de la producción criollista, definiendo ésta como panfletaria, descriptiva, localista y dolorosamente inferior a la novelística de Europa o Estados Unidos. Tales apreciaciones iban a coincidir con la insistencia en la creación de la muy mentada «nueva novela» hispanoamericana que, para muchos, marcaba una especie de mayoría de edad (aunque atrasada en relación a los conocidos modelos europeos y norteamericanos).

Afortunadamente, ya para los años 80 iba a surgir una firme reacción contra los planteamientos parciales y parcializados respecto a «lo nuevo» y «lo viejo» de la narrativa del continente. Françoise Perus, por ejemplo, fue contundente en su defensa del criollismo ante el escepticismo expresado a menudo por Emir Rodríguez Monegal, crítico uruguayo y promotor prominente de la «nueva novela». Según Perus, los esquemas dualistas desconocieron la historia como un proceso evolutivo y dialéctico y, por eso, ella insistió:

> Las obras literarias confieren forma artística a una circunstancia o a un «espacio de experiencias», y lo que no puede dejar de *confrontar* la lectura —so pena de convertir al pasado en legado muerto y condenar a la literatura al solipsismo— son las relaciones *vivas* entre estos «espacios de experiencias», que engloban su propio horizonte de expectativas y las expectativas que son ahora las nuestras. (*El realismo social en perspectiva* iv).

En cuanto a la poca trascendencia del criollismo hispanoamericano y la necesidad de renegar localismos para, así, lograr un estado de universalidad, Perus puntualizó:

> (...) hemos querido subrayar la necesidad de descartar (...) toda interpretación idealista del fenómeno, y con ella la ilusión (hoy tan difundida) según la cual la universalización de la literatura latinoamericana dependería de su desprendimiento con respecto a cualquier circunstancia histórica concreta, y de su ubicación en una suerte de metafísica del «hombre universal».
>
> Para que la literatura latinoamericana —pasada y presente— llegue efectivamente a ser parte de la herencia cultural de todos los hombres, la primera condi-

> ción es que los pueblos del continente sean dueños de su propia historia y que, libres y soberanos, recuperen para sí su propia tradición histórico-cultural como parte de la evolución cultural de la humanidad, de la que, por lo demás, nunca dejaron de formar parte, sino en la mente del colonizador. (107-08)

De estas observaciones de Perus, se desprenden dos conceptos fundamentales sobre la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Por una parte, la llamada «nueva novela» se nutrió de las obras publicadas durante la primera mitad del siglo y, por consiguiente, su novedad adquiere su verdadero sentido siempre y cuando se la analice como una expresión netamente contextualizada en un proceso continuo de escritura y lectura, ésta ultima como el producto de una retro-alimentación de perspectivas y vivencias. Por otra parte, el criollismo se ha de leer como una manifestación más de la búsqueda de identidad nacional y continental que, para América Latina, siempre ha constituido una piedra angular en la ya mencionada lucha por ser «dueños de su propia historia».

Aunque la insistencia de muchos escritores criollistas por descubrir y articular lo nacional en términos de lo autóctono llevó a no pocos a pecar de esencialistas y, así, falsificar las complejidades nacionales, hay toda una tradición de obras publicadas en las que todavía se vislumbra una creatividad insólita tanto en el nivel lingüístico (la forma narrativa) como en el conceptual (el contenido). Es así que Carlos Alonso se ha referido al aspecto eminentemente introspectivo de las novelas de la tierra, el mismo que ha producido en éstas «una intensa conciencia de su propia textualidad» (*The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony* 65; traducción nuestra). Insistiendo un poco más en la explicación de Alonso, se lee que

> (...) esta conciencia se manifiesta en el texto como un gesto de autocrítica que pretende asegurar y autorizar la organicidad y la necesidad de la relación entre el texto y las esencias que la filología simplemente proponía como un concepto descontado.
>
> Por lo tanto, ***la novela de la tierra*** pretende escribir un texto literario que incorpora las esencias autóctonas, pero también escribe junto a dicho texto un discurso crítico paralelo que comenta la legitimidad y validez de la formulación de lo autóctono que plantea. Esta situación implica que el escritor autóctono es al mismo tiempo autor y comentarista de su propia obra ... (65-66; traducción nuestra)

De modo que, pese a los que han deseado relegar el criollismo a una mera colección de obras en las que prevalecían la geografía, el folklore y la denuncia social, nos remitimos a otra tradición de lecturas que ha comprendido que estas obras no solamente problematizaban su entorno sociohistórico (*i.e.*, la representación descriptiva), sino la escritura misma «como un instrumento

para la expresión de una subjetividad» (Alonso 57; traducción nuestra) que se buscaba entre la modernidad y la modernización.

Todo este preámbulo tiene como propósito el de poner de relieve algunos de los mayores elementos constitutivos de los años 20 y 30, por un lado, y del criollismo, por otro, para de esta manera situar mejor a José de la Cuadra y recuperar su obra narrativa como una de las máximas expresiones literarias eternamente de avanzada de América Latina. En cuanto a las supuestas asincronías latinoamericanas anunciadas en el título de este ensayo, una cuidadosa lectura de De la Cuadra confirmará la medida en que su producción literaria —ora como escritura, ora como pensamiento— ya había anticipado muchas de las propuestas actualmente conocidas como poscoloniales, lo que pone en tela de juicio el concepto mismo de las asincronías. Además, su habilidad de identificar y expresar lúcidamente la conflictividad sociocultural de un Ecuador en transición durante los años 30 confirma una vez más la representatividad del Ecuador en el conjunto de los países hermanos de América Latina. Al volver a Françoise Perus, se patentiza la resonancia de De la Cuadra y del Ecuador a nivel continental:

> (...) América Latina no está reproduciendo con retraso el desarrollo de los países «avanzados», ni está colmando a pasos agigantados la distancia que la separa de ellos. A estas alturas, el llamado «subdesarrollo del continente» —esto es, la profunda heterogeneidad estructural de las formaciones sociales latinoamericanas y la particular acumulación de contradicciones no resueltas que provienen de su desigual forma de inserción en el sistema capitalista e imperialista— no puede seguir percibiéndose en términos de retraso más que en la óptica desarrollista de las burguesías dependientes. Para ser «contemporánea de todos los hombres», América Latina, después de todo, no esperó la Alianza para el Progreso; en sentido estricto lo ha sido, *aunque no siempre bajo las mismas formas*, desde que, con la Conquista y la colonización, participó activamente en la acumulación de capital que estaban llevando a cabo las incipientes burguesías europeas. (101-02)

No hace falta detenernos mucho en el hecho ya ampliamente comentado y estudiado de que 1930 marca un momento decisivo en la historia ecuatoriana, tanto en el contexto social como en el artístico. Los movimientos sociales impulsados por la Revolución Liberal de Eloy Alfaro de 1895 y la Revolución Juliana de 1925 encontraron su expresión definitiva en la literatura con la publicación de *Los que se van* en 1930 y con la formación del Grupo de Guayaquil al que pertenecía José de la Cuadra. El gradual, pero constante, crecimiento urbano y su inevitable crisis provocada en gran medida por el enfrentamiento entre lo tradicional y la modernización se convirtieron en preocupaciones medulares de la época. A nivel latinoamericano, Ángel Rama puntualizó:

> La cultura modernizada de las ciudades, que se respalda en fuentes externas, traslada su sistema de dominación al interior de la nación, lo que no quiere decir que lo asocie a su desarrollo, sino que lo somete.
>
> En términos culturales, le consiente el conservatismo folklórico tradicional, al menos por un tiempo, que es ya una manera de matar a una cultura al dificultar su creatividad y su puesta al día, para luego sustituirlo con la homogeneidad urbana. Normalmente propone a las regiones internas una disyuntiva macabra: o retroceder o morir. (184)

En cuanto a la situación del Ecuador y, más concretamente, las maneras en que la obra de De la Cuadra en particular logró captar e interpretar las tensiones de la época, Humberto Robles señaló en su estudio seminal titulado *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra* de 1976:

> De los cuentos, novelas y ensayos del autor guayaquileño se desprenden razones históricas, sicológicas, sociológicas y políticas como las que mantienen al Ecuador estancado, inepto para el avance a las fronteras del mundo moderno. En efecto, se puede decir que el significado elemental de su obra, y la de su generación, responde a la tensión entre falsos, caducos y nuevos valores que la cultura no sólo ecuatoriana, sino, también, hispanoamericana viene librando. (44)

En efecto, volver a la obra de De la Cuadra nos permite aprehender la relación dinámica entre literatura y sociedad que caracterizó el criollismo ecuatoriano e hispanoamericano por una parte, y valorar éste como una respuesta literaria plenamente moderna frente a los desafíos inherentes a la modernización por otra. Sin duda alguna, dos textos primordiales en que se vislumbra esta consolidación de intereses sociales (la ética) e interpretaciones artísticas (la estética) son *Los Sangurimas* y «La Tigra», publicados en 1934 y 1935, respectivamente.

Aunque ha habido una tendencia a celebrar el carácter innovador de la narrativa de De la Cuadra en términos de haber sido una especie de semillero para el realismo mágico hispanoamericano que emergería en los años 40 —una apreciación justa y claramente visible en *Los Sangurimas*, por ejemplo—, quisiéramos insistir que la actualidad y vigencia de De la Cuadra más bien rebasan aquella condición de pionero para, así, establecerlo como un escritor y pensador eminentemente moderno. Junto a la aseveración de Octavio Paz de «Lo que distingue a la modernidad es la crítica» (*Corriente alterna* 20), De la Cuadra se afirma como un creador ya maduro de la modernidad por su uso incisivo de la metaficción. Es decir, si retomamos la interpretación citada más arriba de Carlos Alonso, quien destacó el discurso autocrítico y reflexivo de las tres novelas de la tierra ejemplares de los años 20 (i.e., *La vorágine*, *Don Segundo Sombra* y *Doña Bárbara*), interpretándolo como una clara señal de un

criollismo ineludiblemente contestatario a nivel del lenguaje, descubrimos en De la Cuadra a un creador que también comprendía que la literatura era primordialmente una construcción lingüística.[1] Por eso, Robles anotó que «Cuadra abandona la narración lineal, convencional, de causa y efecto, y opta más bien por la técnica del montaje, elíptica, propia del cine y de la tradición montuvia» (111).[2]

De modo que De la Cuadra no recurría a la literatura a reflejar a un mundo determinado, sino a interpretarlo. Además, puesto que aquel mundo montuvio que tanto le apasionaba ya se encontraba en ciernes debido a significativos cambios demográficos que comenzaron a borrar las fronteras socioculturales que hasta aquel entonces habían contribuido a un imaginario nacional que se debatía entre el campo y la ciudad, De la Cuadra concibió *Los Sangurimas* y «La Tigra» como una propuesta de desmitificación para mejor captar el estado confuso y contradictorio de la época. De nuevo es instructivo leer a Robles quien puntualizó que la destrucción de Nicasio Sangurima

> simboliza el desplome de todo un orden. Todo el sistema cultural, arcaico, que él respresenta —fábula, temores, barbarismo, violencia— es lo que a fin de cuentas se sacude y es desmitificado en la novela.
>
> El mito que es don Nicasio cede el paso a los valores de los mitos del hombre moderno: «el cambio», «el progreso». (224)

Lo que más nos llama la atención de esta última cita es la implicación de un doble proceso de desmitificación. Es decir, De la Cuadra no se contentó con anunciar el fin de una época, sino que ya inició un proceso de cuestiona-

1. El concepto elaborado por Alonso que más pertenencia tiene para nuestro estudio es el de la relación entre la modernidad y lo autóctono. En resumidas cuentas, Alonso resalta la búsqueda de las esencias nacionales como uno de los mayores propósitos de Rivera, Güiraldes y Gallegos, pero, al mismo tiempo, reconoce el escepticismo —consciente o inconsciente— que llevó a los tres autores a desmitificar los mitos nacionales que esperaban construir. De ahí el contradiscurso que acompañaba toda afirmación de lo autóctono.
2. Sin duda alguna, una de las ideas más sugerentes de Robles acerca de la obra de De la Cuadra es su insistencia en ver más allá de las dicotomías simplistas de lo primitivo y lo moderno. Por eso, Robles compara la tradición montuvia con el cine, poniendo al descubierto la condición dinámica de las vivencias costeñas del campo que, a menudo, se han desvalorado y mal comprendido por un supuesto primitivismo. Puesto que un comentario más amplio sobre esta idea de Robles no viene al caso aquí, cerraremos nuestra acotación constatando que ya en 1976 Robles había comprendido que para De la Cuadra la cultura montuvia no se podía encerrar en una categoría fija y esencialista. Es más, luego de casi 30 años desde su publicación, se intuye que la lectura que Robles había hecho (que sigue haciendo) de la obra de De la Cuadra es una invitación a volver a aquella tradición montuvia y ubicarla dentro de un sistema de influencias fragmentarias y contradictorias profundamente marcado por una simultaneidad que algunos quizás identifiquen hoy día como una colisión de lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno.

miento de una nueva época caracterizada por sus propios mitos parciales e imperfectos. Por eso su actitud tan irónica como escritor; en el fondo, De la Cuadra comprendió que toda interpretación —sea ésta cultural, social, política o histórica— era una construcción arbitraria y, como tal, tenía que someterse a su propia deconstrucción.

Este afán por desmitificar y deconstruir, sin embargo, rebasaba la mera denuncia ya que De la Cuadra había descubierto en la ambigüedad su mejor instrumento de expresión para una propuesta que pretendía desarticular fórmulas maniqueístas de «buenos» contra «malos» o de lo viejo contra lo nuevo. Por eso, en toda la narración de *Los Sangurimas* prevalece el «tal vez» (junto con muchos sinónimos) que produce una tensión propia de la incertidumbre que, a su vez, desautoriza toda interpretación o explicación sobre los hechos narrados. Además, en la primera sección de la novela, el mismo Nicasio refuta las leyendas sobre su persona, reemplazando unas exageraciones con otras no menos inexactas e inventadas. Según se lee en el capítulo acertadamente titulado «Rectificaciones»:

> —A usté le han contado alguna pendejada, amigo. Yo no sé qué tienen los montuvios pa ser tan hablantines...
>
> Sonreía limpiamente, con un mohín pueril.
>
> —Y vea usté. Algo hay de cierto en eso. Pero no como dicen.

Después de dar una versión corregida de su historia con «la melada Jesús, que era hija de un padrino mío de por aquí mismo no más, y le hice un hijo», Nicasio termina comentando: «Y vea, amigo, lo que cuenta la gente inventora ...» (53-54). Seguramente, aquel «mohín pueril» de Nicasio se prolongó lo suficiente para poner punto final a su actitud de burla y picardía tan propia de los «hablantines» y «la gente inventora» quienes, como él mismo, gozaban de confundir la ficción y la realidad.

El humor irónico empleado por De la Cuadra no ha de sugerir, sin embargo, una aceptación inocente de los males endémicos de las tradiciones feudales del campo litoral ecuatoriano. A través de la novela, la voz narrativa asume una posición más y más crítica ante las arbitrariedades violentas de Nicasio y todo el sistema canceroso que él representaba. Pero De la Cuadra nunca quiso reducir su denuncia a simplificaciones. La muy mentada lucha de la época de civilización y barbarie, tanto en el Ecuador como en el resto de América Latina, no se prestaba realmente a interpretaciones o soluciones dualistas y, por eso, la escritura de De la Cuadra sigue caracterizándose por su ambigüedad incitante. Esta misma complejidad de criterios y propósitos se patentiza, por ejemplo, hacia el final de la novela cuando hay toda una reacción contra el asesinato brutal y sádico cometido por los hermanos Rugel. Además de se-

ñalar el fin del clan de los Sangurimas dentro de la narración textual, este episodio deja al descubierto el estado inconcluso de los eventos narrados y, en la medida en que se lee el texto como una representación de su contexto, se entiende que la muerte anunciada de una época o sistema de vida no será definitiva.

En efecto, esta continuidad de vivencias y tradiciones dentro de los cambios insinuados en el texto se vislumbra precisamente cuando se lee que el crimen bárbaro de los Rugel «trascendió a Guayaquil» (107), indicando una «intervención» de la ciudad moderna destinada a acabar con la vida anacrónica y destructiva del agro de los montuvios. Pero, como ya hemos comentado, las apariencias engañan en la escritura de De la Cuadra. Según el texto: «Lo cierto fue que los periódicos porteños trataron la cuestión en extenso. Aparecieron largos artículos. Se historiaba a las gentes Sangurimas. Se daba, incluso aumentada, la lista de sus actos de horror. Se mostraba su genealogía encharcada de sangre, como la de una dinastía de salvajes señores ...» (107). Lo más notable aquí es la referencia a aquella lista aumentada de horrores cometidos por los Sangurimas. Es decir, aunque De la Cuadra ha reemplazado los testimonios orales y anónimos de la primera parte de la novela con una narración periodística y documentada para contar la historia, ésta sigue siendo el producto de una «gente inventora», poniendo en tela de juicio la autenticidad de la escritura como expresión de la verdad y, por asociación, lo confiable de la ciudad como garante del progreso y la justicia.

Esta misma tensión entre campo y ciudad por una parte, y de la oralidad y la escritura por otra, también aparece en «La Tigra».[3] Se recordará que el cuento comienza con un epígrafe y una denuncia presentada ante el Intendente General de Policía. En estos dos textos complementarios, De la Cuadra establece las bases complejas de su narración. El epígrafe es así:

3. Hemos de recalcar que las interpretaciones que hizo De la Cuadra de su época y entorno geocultural no las concibió en términos dualistas. Los conflictos múltiples no conocían fronteras. Por ejemplo, en este mismo capítulo titulado «Intervenciones», la voz narrativa dejó constancia de las contradicciones internas del agro montuvio, las cuales se encontraban sumergidas en una red compleja de interacciones que afirmaba y desmentía a la vez toda consideración de las supuestas esencias. Según explica el narrador que cita a los diarios de izquierda: «En el agro montuvio —decían— hay dos grandes plagas entre la clase de los terratenientes: los gamonales de tipo conquistador, o sean los blancos propietarios, y los gamonales de raigambre campesina auténtica, tanto o más explotadores del hombre del terrón ... que los mismos explotadores de base ciudadana» (108). Esta evidente mezcla de referencias a la clase, raza y lugar de origen de los detentadores del poder anticipa perspectivas poscoloniales que destacan la desterritorialización como un rasgo fundamental de la posmodernidad.

> Los agentes viajeros y los policías rurales, no me dejarán mentir —diré como en el aserto montuvio—. Ellos recordarán que en sus correrías por el litoral del Ecuador —¿en Manabí?, ¿en Guayas?, ¿en Los Ríos?— se alojaron alguna vez en cierta casa-de-tejas habitada por mujeres bravías y lascivas ... Bien; ésta es la novelina fugaz de esas mujeres. Están ellas aquí tan vivas como un pez en una redoma; sólo el agua es mía; el agua tras la cual se las mira ... Pero, acerca de su real existencia, los agentes viajeros y los policías rurales no me dejarán mentir. (140-41)

De este epígrafe se desprende que el relato trata de unas mujeres y que el narrador va a decir toda la verdad ya que sus fuentes de información no lo dejarán mentir. Es de notar que dicha información viene de representantes del gobierno (los policías) y del capitalismo incipiente de la época (los agentes viajeros que eran comerciantes). De modo que el Estado y las fuerzas de la modernidad asegurarán la verdad de esta pequeña historia. Luego, De la Cuadra compara a las mujeres del cuento a «un pez en una redoma», y explica que de toda esa narración «sólo el agua es mía; el agua tras la cual se las mira». De esta última advertencia, sale a flor de piel toda una problemática inherente a la creación. En efecto, a pesar de su transparencia, el agua de la redoma constituye un filtro engañoso de luz que resalta la naturaleza tentativa de toda interpretación.

A esta afirmación hay que agregar la intención irónica de De la Cuadra quien insiste varias veces que las autoridades no «me dejarán mentir». En cierta forma, De la Cuadra ya ha comenzado su proyecto de desmitificación en el texto. Pero, curiosamente, el primer blanco de su crítica es la parte de la sociedad que supuestamente terminará con el mundo «bárbaro» de la Tigra y sus vecinos montuvios. No es una mera casualidad que Clemente Suárez Caseros distorsione la verdad al presentar su denuncia contra Francisca. Recordemos que este hombre de Guayaquil, la gran ciudad que simboliza el cambio y el progreso, es uno de aquellos agentes viajeros que se suponía no iba a dejar que el narrador mintiera. Sin embargo, al dar su versión de la situación suya como novio de la hermana menor de Francisca, él declara que «Es de suponer, señor Intendente, que la verdadera causa del secuestro [de la novia] sea el interés económico; pues la señorita nombrada es condómina, con sus hermanas, de la hacienda a que aludo ...» (141). Mientras que este equívoco provoca toda una cadena de acciones y justificaciones llevada a cabo en nombre de la ley y la justicia, toda tendencia a dividir mecánicamente al mundo entre la «civilización» y la «barbarie» se hace trizas.

Aunque Clemente Suárez representa lo moderno y el cambio inevitable, a De la Cuadra no se le escapa la imperfección de su personaje ni de todo aquel mundo aparentemente superior al del montuvio. Frente al despotismo y la arbitrariedad de la Tigra, Clemente pide justicia mediante la distorsión y la ignorancia. La actuación de éste se justifica a base de una verdad «oficial» que,

a pesar de ser jurada delante de las autoridades legales del Estado, en el fondo constituye una manipulación interesada de los hechos que no solo encubre las verdaderas motivaciones de la Tigra sino que impide simbólicamente una verdadera comprensión del mundo montuvio. Es decir, mientras que la Tigra impone su voluntad con la intimidación y el miedo, Clemente recurre a un sistema jurídico defectuoso para imponer sus derechos (¿su voluntad?), cueste lo que cueste.

Una observación de Humberto Robles ayuda a captar mejor la amplitud simbólica de Clemente y sus acciones. Según puntualizó:

> Se infiere que en la visión de Cuadra destaca ... el espíritu de la ley, el poder que ésta legitima. Es decir, el del Estado...
>
> La organización feudal, latifundista, arbitraria, basada en la autoridad incuestionable, debe acabar y dar paso a la historia.
>
> Mas no se trata de una fe ciega en el progreso. Y tampoco de un amor por lo ido... Importa que el ser humano proceda hacia un orden más justo y equitativo. Cuadra insiste en la solidaridad y en el espíritu de la ley... Mas ello no implica ... que Cuadra abogue por la legitimación del poder del Estado en vigencia. («De la escritura a la oralidad ...» 79)

De la misma manera en que De la Cuadra buscaba la justicia, pero sin entregarse ciegamente a un Estado defectuoso, el lector de «La Tigra» ha de solidarizarse con Sarita, la hermana encerrada, pero sin convertir ingenuamente a Clemente en algún reivindicador libre de sospechas e imperfecciones.[4]

José de la Cuadra, entonces, comprendió que todo proceso de mitificación conllevaba una tendencia a la negación de la condición eternamente proteica y heterogénea de cada pueblo y, por lo tanto, se dedicó a cultivar una escritura irónica cuya autorreflexividad desarticulaba justamente lo que pretendía articular. Esta inestabilidad textual respondía a su contexto igualmente inestable, señalando que tanto el texto como el contexto requerían nuevas categorías de análisis y reflexión. Viene al caso aquí Françoise Perus quien ha observado:

> (...) el desarrollo urbano y, junto con él, el surgimiento de una oposición ciudad / campo, no son más que *efectos* históricamente determinados del desarrollo desigual del modo de producción capitalista, y por consiguiente no pueden confundirse con él. No hay entonces por qué asombrarse de que la novelística rural, que Rodríguez Monegal pretende descalificar en nombre de esta falsa dicotomía, sea

4. Para un análisis más detallado de este cuento en términos de la caracterización de los personajes femeninos, véase nuestro artículo, «Trapped Between Civilization and Barbarity: An Analysis of José de la Cuadra's 'The Tigress'», *Latin American Perspectives*, XXIV, 4, july 1997, pp. 69-80.

justamente en buena parte la historia de la instauración de las relaciones capitalistas de producción en el agro latinoamericano. (97-98)

Esta misma transición de un modo de producción a otro con todas sus contradicciones tan visibles en los años 30 en América Latina encontró definitivamente su expresión en las mejores obras criollistas de la época como *Los Sangurimas* y «La Tigra». Es decir, la preocupación por la denuncia social no ha de leerse fuera del lenguaje y, en este sentido, José de la Cuadra y muchos de sus contemporáneos dentro y fuera del Ecuador crearon una literatura que sigue nutriéndose de una relación dinámica entre la ética y la estética que, para nuestra época globalizada, constituye un legado revolucionario destinado a desmentir aquellas supuestas y exageradas asincronías latinoamericanas.[5] ✤

Obras citadas

Alonso, Carlos J. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

De la Cuadra, José. *Cuentos*, edición de Jorge Enrique Adoum, La Habana, Casa de las Américas, 1970.

—— *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1989.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

Paz, Octavio. *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967.

Perus, Françoise. *El realismo social en perspectiva*, México, Instituto de Investigaciones Sociales / Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 2a. ed.

Rama, Ángel. *La novela en América Latina (Panoramas 1920-1980)*, Bogotá, Procultura, 1982.

Robles, Humberto E. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

—— «De la escritura a la oralidad: fantasía y realidad en José de la Cuadra», en *Universidad-Verdad*, No. 6, Cuenca, 1990, pp. 71-82.

5. Recordemos a Ángel Rama quien ha constatado: «En América Latina el regionalismo vino para quedarse, y aún se lo percibe en los jóvenes narradores. [...] Su calidad revolucionaria estriba en que, como toda revolución, avanzan hacia el futuro mediante un amplio giro que les hace retomar del pasado los elementos esenciales, constitutivos, de una forma peculiar de vida y destino, asumiendo conjuntamente el nivel artístico que corresponde al ingreso de Latinoamérica a otro estrato de participación en el consorcio universal» (127).

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

DUALIDAD Y AMBIVALENCIA EN *LOS SANGURIMAS*

Rut Román

En 1934, fecha en que José de la Cuadra publica *Los Sangurimas*, el Ecuador escasamente se había recuperado de la convulsa década anterior: en 1918 se inicia la crisis cacaotera y también en el mismo año se declara la abolición del concertaje. En medio de la falta de empleos y la incipiente organización sindical llega el año 1922 en el que se produce la sangrienta masacre de obreros en Guayaquil.

Finalmente la década se cierra con la fundación del Partido Socialista en 1927. En este contexto de convulsión y desconcierto social aparece la novela *Los Sangurimas* (1934). Este es el mismo año en que la literatura ecuatoriana ve aparecer la novela de Jorge Icaza *Huasipungo*, epopeya que recoge su visión telúrica del indio de la Sierra ecuatoriana. Con estos dos relatos el realismo social del Ecuador aborda el tema del campesino de Sierra y Costa y, a la vez que denuncia las inaceptables condiciones de vida de esos sectores sociales, inaugura la esperanza en el futuro. Futuro promisorio en el que la situación de explotación social ya no tendría cabida y las formas atávicas de socialización del campesino serían conservadas en la memoria colectiva como un pasado legendario, folclorizado por el mito, y así no pesarían en su identidad como el estigma vergonzante y culpable de un pecado original.

José de la Cuadra, miembro del recién fundado Partido Socialista, escribe su novela *Los Sangurimas* y la subtitula *Novela montuvia* —entiéndase por montuvio el campesino que habita tierra adentro en la Costa ecuatoriana—. Es novela breve, se subdivide en tres partes que a su vez se fraccionan en cinco o siete capítulos cada una y, una vez más, cada capítulo lleva varios subtítulos que dan nombre a las cinco o siete secciones que lo componen. Su fragmentación lleva la bifurcación al extremo en que una sección puede estar constituida por un solo párrafo. Esta brevedad y extensiva articulación ha sido se-

ñalada por la crítica como prueba de un incumplimiento; el indicio de un plan; tan solo el bosquejo de una novela que se quedó sin ser escrita. Sin embargo, yo creo que esa estructura fragmentaria, intempestiva y derivada es la forma que tiene el texto para convertirse desde las raíces, el tronco, las ramas y las hojas en el símbolo que busca reproducir: el árbol montuvio denominado matapalo. El matapalo es un árbol endémico de la región litoral ecuatoriana cuya inquietante forma es producto del insistente entrecruzamiento de las propias raíces alrededor del grueso tronco. Esto le da una forma fascinante y monstruosa a la vez.

También es significativa la diferenciación de niveles que se encuentran señalados en las tres instancias de esta naturalidad vegetal: hay un tronco como «toro padre» —alusión a la práctica ganadera de reproducción endogámica— del que se desprenden ramas robustas que en las noches «recortan dibujos absurdos y provocan torbellinos en las hojas». Esta división tripartita sirve a la vez como secuencia narrativa de la novela y como eje de la valoración múltiple de un solo cuerpo vegetal, en este caso el árbol simbólico de la familia cuyo tronco nace como toro padre, pasa por ser rama absurda para arrancarse finalmente como «hoja en torbellino». Pero ante todo, como dice el narrador, el Matapalo es «símbolo preciso» del pueblo montuvio.

En primer lugar, al iniciar el relato con la teoría del matapalo se hace evidente la intención de naturalizar la estirpe montuvia. Esta asociación no solo le confiere antigüedad inmemorial sino que la inserta en medio del ámbito ético que legitima usos y costumbres por su cercanía con la naturaleza. Al seguir este camino podemos decir que si la naturaleza se reproduce en sí misma, y su imperativo endogámico se observa tanto en el reino vegetal como el animal, el ser humano, en cuanto se halla más cerca de lo natural que de lo social, obedece legítimamente a este imperativo endogámico.

Esta dualidad entre el mundo de la naturaleza y el orden social humano se mantendrá a lo largo de toda la novela de De la Cuadra. En ella se retrata la vida de una comunidad, aislada tierra adentro en «La Hondura», desde los tiempos de la fundación mítica de la estirpe Sangurima. La historia serpentea a través del origen del dominio patriarcal, la prosperidad y su decadencia y sometimiento al orden legal externo.

El relato se teje en torno al patriarca legendario Ño Nicasio Sangurima —Ño, abreviación de niño— tratamiento de respeto, diferenciación racial y reconocimiento a la autoridad. Su figura proyecta sombras de vejez benevolente a la vez que sugiere terribles crímenes y excesos. En la descripción física del viejo abuelo se insiste en los rasgos raciales que le confieren la filiación de «hijo de gringo»: los ojos claros, el pelo ensortijado y la piel blanca que conserva su original albura bajo las costras y manchas adquiridas en la rudeza de la vida montuvia. La tez de Ño Nicasio se compara con el fondo lim-

pio de arena que se esconde bajo el agua enfangada, —el símil fluvial sugiere el doble nivel que De la Cuadra escoge en *Los Sangurimas* para describir su apariencia— «costras de manchosidad, como es apreciable, en los turbios de las aguas lodosas, el fondo limpio de arena» (42). Estos rasgos son reconocidos por el narrador como formas de la superioridad innata del personaje. En esta primera descripción ya se adivinan las distintas capas que cubren la esencia mítica de Ño Nicasio: si bien la atrafagada existencia montuvia lo ha cubierto de oscuridad y pústula, en lo profundo de él aún se descubre una verdad distinta a la aparente. En especial sugerente, por lo que se dirá más adelante en el texto, es la mención a su mirada de saurio: «Esos ojos miraban con una lenta dulzura. Plácidos y felices» (p. 42). Esta dualidad se complejiza hacia la ambivalencia cuando los mismos rasgos que aparentemente son reprobados en el proyecto civilizatorio son exaltados en su connotación de reciedumbre y virilidad. De esta manera, Ño Nicasio es una figura que va y viene entre el ámbito de la admiración y el rechazo.

Este vaivén que suspende un juicio de valor absoluto es funcional a la intención del autor en cuanto opera desde un eje que estaría constituido por esa realidad a la que se intenta acercar y desde ahí se proyecta una visión positiva y su contraparte: una negativa. La ambivalencia se sirve de manera instrumental para desplegar el terreno sobre el que se exorcizarán los valores ancestrales de la estirpe —violencia e incesto— que en un momento impedían a esa comunidad el ingreso a la historia y que el relato intuye no poder desecharlos sin un proceso ritual de pasaje.

La ambivalencia le sirve al autor para ingresar en esa doble vertiente de rito y crimen que puede ofrecer la violencia y la sexualidad no reglamentada. Ambivalencia que no cesa ya sea en torno a la veracidad de la información o al juicio antropológico que propone esa visión de un pasado mítico en el que aún no estaba instaurada la interdicción del incesto.

En el prólogo titulado «Teoría del Matapalo», el narrador ensaya una descripción científico-naturalista de una estructura vegetal. Este piso de verosimilitud le servirá para fundamentar una voz de autoridad y credibilidad frente a su opuesto: la imprecisable voz de la habladuría, la leyenda y la imaginación popular. Todo el relato se teje entre la tensión generada por estas dos «fuentes de verdad».

Es muy difícil señalar la verdad del personaje y la verdad del narrador, es decir, ¿en qué cree el narrador? ¿En quién debe creer el lector? El forcejeo entre estas dos verdades se halla en cada episodio: así podemos escuchar la voz popular cuando sostiene que la riqueza sin medida de Ño Nicasio provino de su pacto con «el malo»; por él supo de un entierro de plata, pero para hacerlo suyo debía regarlo con sangre de un bebé, «dicen»... que ofreció el sacrificio de sangre con la de su propio hijo; la madre murió loca ante el horror, de

esto —dice el narrador anónimo—... hace más de cien años. A renglón seguido, el narrador de la razón desautoriza a la voz anónima al escenificar la ingenuidad de sus interlocutores: «El más crédulo de sus oyentes fijaría el colofón indispensable: —Así ha de ser, pues». (53).

En franca contradicción con la sección anterior, la siguiente sección quiere, desde el título, «Rectificar» aquello que la maledicencia popular ha relatado de manera torcida y mórbida debido a su fascinación por la truculencia. Así el propio Nicasio da explicaciones que nadie le ha pedido. El mismo relato, pero en clave racionalista, causal: el niño se enfermó, él lo llevó al curandero, en el camino murió y cuando le entregó el cadáver la madre, ésta enloqueció. Para finalizar su relato Nicasio concluye: «a usted le han contado alguna pendejada amigo, sonreía limpiamente, con un mohín pueril» (53). El adverbio «limpiamente» es revelador de la empatía que el narrador siente por el personaje; además de redimirlo, describe su gestualidad con una escena propia de una señorita de principios de siglo... «mohín pueril».

En medio de la sucesión de violencia y atraso «La Hondura» se presenta como un tiempo/espacio cerrado al ingreso de la historia. Con el propósito de incluir en su retrato social la subyacente vida interior del pueblo montuvio, el narrador confiere un pasado mítico-legendario a la comunidad y, a partir de ese pasado, bosqueja la subjetividad de este campesino que habita tierra adentro en la región litoral. Para ello De la Cuadra utiliza las formas del habla y la transmisión oral del campesino y quiere aprehender, a través de su empleo, no solo las maneras de su expresión sino las contradicciones y ambigüedades que la voz anónima del rumor y la habladuría confieren a la realidad narrada. Una vez más, esta dualidad le permite al autor implantar la ambivalencia en la estructura profunda de su texto. Porque lo que se cuenta en una sección como un hecho de conocimiento popular se cuestiona o desmiente en la siguiente, por medio de la voz «objetiva» que es la del narrador racionalista, que en más de una ocasión ingresa para dudar o poner en perspectiva la desmesura de la imaginación colectiva.

Esta dualidad impregna todo el texto; no solo los recursos narrativos: el juego de claro-oscuros con que se ilumina o ensombrece al personaje central, y, sobre todo, la ambivalencia con que se aproxima al núcleo temático de la novela: el crimen y el incesto. En el centro de la narración está el tabú y la sangre como pilares sobre los que se edifica la comunidad humana de «La Hondura», sin embargo, hay varios indicios que indican la doble función que se le da a estos temas. Si bien en un tiempo primigenio, fuera de la historia, la sangre y el incesto son presentados bajo la aureola de sacrificio y ritual necesarios, con el transcurrir del tiempo y el ingreso de otras perspectivas esos actos repetidos por las siguientes generaciones entran en conflicto con la norma exterior y por ende requieren de su conversión en leyenda y fábula. El

principio —incuestionado moralmente porque obedece a otro ámbito de la realidad— fue el sacrificio filial con el que se da inicio a la sangre vertida y a una nueva rama endogámica de la estirpe. Si bien la madre de Ño Nicasio inicia en ella el poder femenino, al apartarse del dominio del padre y hermanos, solo lo hace temporalmente para transmitir su poder al hijo y fundar con él un poder patriarcal aún más fuerte y aislado: el de «La Hondura». La primera sangre que se riega es la del hermano vengativo y la escena tiene la templanza y sobriedad de un rito cumplido; no hay pasión desatada, más bien la limpieza y convicción de quien ejecuta un rito necesario:

> —Nada. Mi tío Sangurima se calentó. Buscó al gringo y lo mató. Mi mama no dijo esta boca es mía. Nací yo. Cuando nací, mi mama me atendió como pudo. Pero, en cuanto se alzó de la cama, fue a ver a mi tío. Lo topó solo. Se acomodó bien. Le tiró un machetazo por la espalda y le abrió la cabeza como coco. Nada más. (45).

De esta manera, la violencia y el fenómeno del incesto son piedras fundantes de la cosmovisión montuvia que *Los Sangurimas* propone. Ño Nicasio es la voz de la que se sirve el narrador, sin embargo ¿quién habla en él? ¿La memoria atávica de su estirpe? ¿El propio mito que se reproduce y se reaviva desde siempre? Y ¿por qué habla siempre desde la contigüidad del río, por qué la insistencia con el agua?

En la sección titulada «El Río» se hace una apología a la violencia del río de los Mameyes: su corriente le debe al hombre más animales y vidas que ningún otro ser de la naturaleza. El río es fuerza que se desmadra y ningún cauce puede contener, es abundancia que no reconoce límites ni medida; y a su violencia y dominio se le teme y ama por igual. Si el matapalo es el símbolo visible del pueblo montuvio, el río es su correlato inconfesado, sus profundidades guardan verdades silenciadas bajo el rumor de las aguas y por debajo de la superficie se conservan pulsiones latentes que siempre pueden desbordarse. Más aún, su naturaleza desbocada y violenta concuerda con la noción campesina de lo inconmensurable como garantía de prodigalidad y vida.

En algún momento de su diálogo con las voces anónimas Ño Nicasio responde a un curioso impertinente sobre la extensión de sus tierras. Es importante reconocer la ubicación desde dónde se pregunta lo que se ignora, le preguntaba alguno de la ciudad, ignorante de ciertas supersticiones campesinas; a lo que Nicasio responde: «lo que se mide, se muere o se acaba. Es presagio para terminarse». (57) Siguiendo con esta noción montuvia: si por medir, cercar, y legalizar se arriesga la aridez de la tierra; asimismo medir, cercar y legalizar las relaciones de parentesco para establecer normas de la sexualidad humana podría acarrear la infertilidad de la especie. Por su innata resistencia a la

medición, el montuvio concibe que las mujeres al igual que la tierra de labranza le pertenecen al primero que las posee, sin límite ni prohibición. Aquí está otro indicio de la ambivalencia narrativa: resulta ignorante el citadino que no sabe por qué el montuvio no mide la tierra; en esta oposición de visiones, el narrador no se pronuncia por ninguno, por un lado está el reconocimiento del orden occidental y la necesidad del agrimensor y por otro el de la tradición que valora la superstición o creencia mítica como forma de sabiduría.

Por su resistencia a la medida y contención, nuevamente el río es la representación simbólica de un deseo que corre sumergido bajo la superficie; su fuerza telúrica irrumpe sin posibilidad de reducción, como el instinto natural que elimina la voluntad social. De manera significativa, la sección dedicada al río es la más extensa en la que la voz narrativa se desborda en descripción y fascinación por lo natural.

Siguiendo por esta identificación con la naturaleza llegamos a las reflexiones de Schiller, quien desde el romanticismo plantea el hecho de que aquel que añora la naturaleza extraña de ella su orden moral más que su deleite estético. Sentimos, dice Schiller, en *Naïve and Sentimental Poetry and on the Sublime,* el tiempo primordial de lo natural como aquello santificado por lo necesario, y sentimos nostalgia y algo así como una envidia distante desde el progreso por aquellos seres que permanecieron junto a la madre naturaleza y lejos de las presiones y ansiedades de la civilización y la libertad. El mundo natural no solo ofrece armonía y placidez sino, más aún, impone un orden moral inexorable y necesario en donde el hombre está exento del ejercicio de su voluntad.

En las subsiguientes secciones en que Ño Nicasio rememora su origen siempre está presente el paisaje del río, hay algo en la narración que insinúa que esa voz del relator del mito se transforma en un ser anfibio, dual por naturaleza. La mirada «alagartada» de Ño Nicasio parece seguir a esa voz y remontar las aguas del río hacia un tiempo inmemorial. En tardes perezosas y desde su calma de saurio viejo Ño Nicasio contempla el transcurso del tiempo en las aguas del río; en ese pasaje abundan los símiles tiempo-agua en clara insistencia con la condición necesaria del río y sus huéspedes endémicos:

> En vez del paisaje contemplaba transcurrir allá abajo su vida atrafagada, agitada eternamente, móvil y sacudida como la arena de los cangrejales.
>
> Su vida, que era un novelón folletinesco, lamentablemente verdadero... (64)

El adverbio de aparente reprobación no recibirá justificación posterior, porque Ño Nicasio jamás se lamentará de su pasado y más bien presenta una versión heroica de los tiempos primeros sobre los que su actual poder se erige. Revelador también es la adjetivación que se escoge al hablar del campo en

torno al río: la sabana en la que se asienta «La Hondura», según el narrador, es el lugar «donde fijaban albergue las fábulas terribles y las más terribles verdades del campo montuvio» (65). En esta oración se repite el adjetivo para condenar por igual a la fábula como a la verdad.

Veamos de qué manera el lenguaje en el que se rememora un tiempo feliz revela el fondo oscuro de esas «terribles» verdades del campo montuvio. En la sección denominada «La Mama» —estratégicamente ubicada luego de las secciones «El viento sobre el río» y «Memorias» en las que la naturaleza es descrita como «engreída y coqueta» y en las que la tierra es fertilizada por la fuerza del río— el viejo patriarca contempla «plácido» su pasado. Su ánimo sereno se acerca al del saurio inmemorial que posee las certezas fundamentales de la naturaleza, que se han cumplido en él de manera irrevocable. Desde la altura de su mirador Nicasio asiste a esa cópula natural entre el río atropellante y la ribera que tiene necesariamente a su lado, río y tierra están hermanados por contigüidad y se funden y separan para provocar vida y muerte. En medio de este paisaje fluvial se enmarca el episodio que relata el mito de origen de los Sangurimas, la narración se sumerge «bajo» el río para desenterrar de su fondo las verdades del incesto, la sangre, y el aislamiento.

Desde las brumas de la memoria ancestral, Nicasio rememora la hazaña de la mama. Luego de «sacrificar» al hermano —y con ello convertir el filicidio en ritual que enaltece a la víctima ofrecida— la mujer primigenia debió aislarse del contacto humano y buscó hasta que:

> Este sitio de «La Hondura» lo halló propicio. Aquí ella construyó con sus propias manos, al pie de aquel algarrobo que todavía extendía en el aire sus brazos sarmentosos, como un monumento, una covachita de caña: huronera y escondite.
>
> Vivió metida allí años tras años. Formó una chacra. De los productos se alimentaba con el chico. (65)

El lugar donde se esconde es significativamente descrito como una huronera: un hueco en la tierra en la que habita el hurón, mamífero carnívoro de cuerpo dúctil y al que se utiliza para la cacería de conejos a quienes persigue con singular encarnizamiento; además, por asociación, se dice hurón a quien se sumerge en lo escondido y secreto de las situaciones. El hurón es un animal desagradable y por extensión recibe el epíteto aquel que habita ahí donde reposa lo escondido y secreto.

El recuerdo infantil —aparentemente feliz— al que regresa Ño Nicasio es cuestionado por él mismo cuando declara: «¿Pa qué canas? Las tuve de chico» (41). ¿Por qué si su infancia se recuerda como adánica tuvo canas de chico? La protección materna es tan primitiva como brutal: «veíase chiquitín, prendido de la mano de la madre: una amorosa garra que se le ajustaba al brazo» (64).

El vínculo con la mama se animaliza de la misma manera que el tronco vegetal del que proviene la estirpe; cuando se dice que el matapalo —al igual que el pueblo montuvio— está prendido en el agro «con raíces como garras» (39).

No es casual que la pareja primordial en *Los Sangurimas* sea una pareja absurda que provoca el horror fuera del mundo mítico. Madre e hijo constituyen la posibilidad innombrable en nuestra cultura; y aún en familias literarias tan desmesuradas como los Buendía de *Cien años de soledad* esa combinación es asediada pero se rechaza con horror.

El tiempo de la historia de *Los Sangurimas* arranca con esta verdad fundante. La madre de Don Nicasio mata a su hermano para vengar el crimen de su amante. ¿Qué impulsa a un hermano a matar a otro hombre por el crimen de haber poseído a una mujer —con la aquiescencia de ella— si no es la frustración de no haber sido él el poseedor? Hermano o no, su acto obedece a su condición de hombre, no de hermano. A su vez, la madre cría al hijo alejada de la sociedad humana y es vista por él como la hembra mítica, fundadora de una estirpe. El narrador juega con la ambivalencia sexual de la madre. Es casta y sin embargo es el origen de la saga.

> —Mi mama era, pues, doncella cuando vino el gringo de mi padre y le empezó a tender el ala. A mi mama dizque no le gustaba; pero el gringo era fregado, y no soltaba el anzuelo...
>
> —Su señora mamás querría no más, Ño Nicasio. Así son las mujeres, que se hacen las remolonas pa interesar al hombre.
>
> —Mi mama no era así, don cojudo. Mi mama era, de otro palo. De a veras no quería. Pero usté sabe que la mujer es frígil. (44)

Otro indicio a seguir es el lapsus del narrador al describir el lugar donde fijó morada la madre que «Después de todo la mama venía de fuga» (65) ¿por qué ese «después de todo»? ¿Qué hay que justificar o entender? Todas estas preguntas quedan silenciadas en el trasfondo del mito sobre el que colocan capas de negación y sacralización de la figura materna. Con la llegada de otros hombres —y mujeres— la madre se ubica instantáneamente en una posición de poder, desde la que es inaccesible como mujer y pareja y solo establece relaciones calculadas para consolidar su supremacía y traspasarla a su hijo; por eso se «deja hacer» comadre. Una vez muerta, es recordada por Ño Nicasio como santa porque no quiso nada con ningún hombre, y solo abandona al hijo para irse al cielo. Al fin de su relato materno, hay un interesante duelo de perspectivas entre la narración del personaje y la del narrador sobre la «santidad» de la mama. Ño Nicasio dice:

> —Esa gente desgraciada creía que mi mama vivía con mi padrino. Pero, mentira... Mi mama era una santa.

> Al cabo murió la santa.
>
> Y su hijo, Nicasio Sangurima, la había sucedido en el dominio de «La Hondura» (66).

Esta forma irónica con que cierra el relato el narrador: «Al cabo murió la santa» nos descubre el inquietante escepticismo de la voz narrativa frente al mito que se origina en esa Huronera, convertida por extensión en «Hondura».

El texto no se atreve a denunciar aquello que insinúa, pero las voces de las comadres se acercan subrepticiamente al mencionar el caso de un compadre de Ño Nicasio, de esta manera la leyenda lo acerca, sin nombrarlo, a través de una relación de amistad. Si bien nunca se dice abiertamente que Nicasio y su madre fueran pareja, todo converge hacia allá. La inquietante complicidad de los compadres parece tener un fondo oscuro que corre por debajo de la fábula popular:

> —Se le había muerto un compadre, Ceferino Pintado; ¿se acuerdan?
>
> —¡Ah! ¿Ceferino? ¿Ese que decían que vivía con la misma mama? (...) «Salgan pa ajuera, que quiero estar solo con mi compadre». (...) De repente oímos que Ceferino también hablaba y se reía. (48)

Así como en el velorio de Ceferino los dos amigos se han encontrado «más allá» de lo posible en vida, así también en sus vidas compartieron ese espacio fuera de los límites de lo permitido. En esta ocasión también el propio narrador se encarga de introducir la ambigüedad y la duda al cuestionar la veracidad de la informante: una vieja «que estaría juma. Ahora mismo el Mallorca la ha mariado» (48).

No hace falta detenerse demasiado para ver el valor simbólico de la palabra hondura que nos remite a la profundidad de la memoria humana y más aún si recordamos que la leyenda sostiene que la realidad de su topografía es precaria porque la hacienda que hoy se halla sobre un bellísimo valle se hundirá en las profundidades del agua en cuanto el diablo logre cobrar el pacto que mañosamente lo ata con los Sangurimas.

El espacio del mito es un lugar fuera del espacio sancionado por la ley. La Hondura está fuera de la jurisdicción social. El abuelo legisla a partir de sus costumbres y su palabra y él impone la endogamia como uso y forma de fortalecer el poder patriarcal.

El tiempo del mito está signado por la violencia y su repetición, así el hijo, hoy convertido en abuelo, se reconoce como portador del sino fatídico y sabe que no podrá evitarlo, tan solo pasarlo a la siguiente generación. Dentro de esta ambientación mítico-legendaria los usos y costumbres del montuvio adquieren una aureola mítica que le permite al narrador archivarlas en el sub-

suelo de los tiempos porque nos brinda la posibilidad de proyectar al pasado inmemorial lo que, de otra forma al lector le resultaría inaceptable.

Revisitar brevemente la historia primordial de Edipo basta para constatar el paralelismo del relato mítico que logra transmitir lo que de otra manera sería indescriptible. El rastro de sangre y crimen que Layo siembra tras de sí ha sido recogido por más de una cultura. Ño Nicasio, al igual que Edipo, es amenazado por la masculinidad de sus mayores, debe marginarse y sobrevivir en el campo lejos de su legítima heredad. Nicasio, al igual que Edipo, tiene que huir de la violencia que su existencia provoca y en su huida no se da cuenta que el germen sangriento está en él y no podrá evitarlo. Crece y se fortalece hasta convivir con la madre y dominar su entorno.

De esta manera los Sangurimas se erigen como estirpe desde la tríada mítica del crimen sacrificial, el incesto y el exilio. Estas tendencias primarias serán explotadas por Ño Nicasio en su favor. El incesto es un arreglo económico y familiar, además de conservar la heredad, relativiza el inicial rompimiento de la prohibición; el crimen le sirve para asegurar y extender su poder y el exilio en que viven le permite ejercer su dominio sin intervención de terceros.

Sin embargo, a pesar del ejercicio omnímodo de su poder, de sus constantes atropellos ante la moral y la religión, Ño Nicasio no es una figura totalmente negativa. El narrador tiene la astucia suficiente para introducir rasgos de humor y ternura en el personaje, de esta manera posibilita al lector algunas vías para establecer vínculos de empatía con ese símbolo del origen atávico del montuvio. Nicasio Sangurima es un símbolo ambivalente. Si bien su mundo ya no es posible fuera del mito, su figura es el emblema de la fuerza del hombre que domina la naturaleza sin oponérsele sino en conjunción con ella.

En la novela, los valores sostenidos como verdaderos por el patriarca rigen por contagio en el resto de la comunidad y, a través de su escala de valores, se revivifican y efectivizan en los principios fundantes del incesto en la segunda generación. Así esas ramas robustas que son sus hijos cometen actos incestuosos también ante la indiferente aquiescencia del padre. «¡Y yo qué voy a hacer! Yo no mando en el fundillo de naiden» (92). En esta segunda generación estos actos toman formas «ridículas y siniestras». Y la historia sigue la intemporal sinuosidad que despliega el matapalo al levantarse sobre su tronco añoso, extender sus ramas robustas y sacudir en agitado torbellino sus hojas más verdes.

La heredad de «La Hondura» no solo se refiere a la extensión de tierras y riquezas sino, más aún, al traspaso de ese fondo oscuro de violencia e incesto que constituye la fuerza de los Sangurimas. En la generación venidera, la de sus hijos se abre la otra posibilidad: la de la valoración negativa de esta herencia. El hijo segundo, formado en los colegios religiosos de la ciudad y convertido en sacerdote católico, será lo que Jacques Gilard denomina, en su ensayo

introductorio, «el caballo de Troya» de la moral externa. En más de una ocasión advierte al padre, no a los hermanos pecadores, sobre la ira de Dios que caerá sobre los incestuosos. Estos indicios del ingreso de una moralidad externa también se dan en la exhibición de violencia y sangre que el hijo coronel propaga por la zona. En la sección titulada «Cambio de vida» se dice que luego de haber desolado, durante años, la región con los abusos y violaciones bajo el grito montonero de «ahí vienen los Sangurimas», la vida cambia cuando sus crímenes deben disimularse bajo la oscuridad de la noche y el silencio total. Estamos en la segunda parte, titulada «Las ramas robustas». En esta segunda generación se mencionan a los hijos legítimos que disfrutan el dudoso privilegio de vivir cerca del padre. Entre ellos al que más espacio se le dedica es al coronel Eufrasio Sangurima que es el hijo que ejerce los valores o antivalores añorados en su nostalgia por el anciano inofensivo en el que se ha convertido Nicasio.

Para hablar del coronel la novela le dedica cuatro secciones. Todas reveladoras: el propio coronel en la primera sección inventa un cuento que deja traslucir el inquietante misterio que disfraza: se dice que en Pimocha —que es irónicamente señalada como república independiente— por las noches todos sus habitantes, todos —hasta el cura— se vuelven lagartos y juntos van al río a comer lo que el caudal traiga —nuevamente la presencia del río, el agua y su indiscriminado apetito. Por eso los bailes se hacen de día porque en cuanto oscurece se echa fuera a los que no son del pueblo. El coronel cuenta cómo roba a una chola del lugar y para hacerlo mata al padre, nuevamente el crimen sacramental para romper el cerco endogámico. Sin embargo, el cuento de Pimocha muestra transparente algunas constantes de la sexualidad montuvia: se dice que Pimocha es una «república independiente» en clara ironía a su aislamiento y autodeterminación; luego se menciona que la verdadera fiesta empieza en cuanto oscurece —y los afuereños han sido echados—; lo importante de este cuento es que al generalizar la reptilización de todos los habitantes y su indiscriminado apetito se hace clara alusión a los hábitos incestuosos de la comunidad. El cuento ha sido narrado en clave humorística para ofrecer una salida al desasosiego que podría provocar la anécdota. En este caso la ambigüedad humor/verdad silenciada entra a operar de manera muy efectiva.

Bajo el título de «Comentarios», el narrador emplea la enigmática frase «después de todo» para cuestionar a la voz anónima: «Después de todo... probablemente no sería verdad aquello de que el coronel Sangurima cohabitaba con su hija» (91). La transgresión se relativiza al contextualizarla en el medio: «Y de haberlo sido, no era por lo menos el único caso de incesto entre los Sangurimas» (91). Hay que recordar el «después de todo» que pretende justificar algo que no se dice sobre la madre: «Después de todo la mama venía de fuga» (65). Felipe, cuyo sobrenombre —Chancho Rengo— lo vuelve doble-

mente desagradable vive maritalmente con su hermana Melania bajo la aquiescencia paterna. Ño Nicasio acepta la situación como una condición irrevocable de la vida y parece justificar a su hija al decir: «—¡Qué más da! Tenían que hacerle lo que les hacen a todas las mujeres... Que se lo haiga hecho 'Chancho Rengo'... Bueno, pues; que se lo haiga hecho...» (92).

Si el crimen o falta se generaliza, desaparece la transgresión. Si todos pecan ya no hay pecado. Finalmente, el capítulo cierra con la sección «Bejucos» en la que se realza la prolífica descendencia Sangurima, único valor incuestionable: «Las mujeres, casadas o amancebadas, parían incontenidamente, llenando de nietos al viejo» (92).

Al presentar el caso del coronel y su hija la ambivalencia narrativa opera al anotar ambiguamente, bajo el título de «Comadreos» que «Del coronel Sangurima se decía que vivía maritalmente con su hija mayor» (90). También se dice que es una muchacha muy bonita pero tonta, éste último rasgo como castigo de Dios por su pecado de incesto. Cuando el narrador reproduce aquello que se repite acerca del personaje escoge la forma impersonal e imperfecta, denotando una acción continuada y sin autoría —forma clásica de la calumnia—.

¿A quién sirve esta ambigüedad? Si bien Eufrasio es un matón reconocido y temido por todo su crimen incestuoso no es tan grave porque no es el único que lo comete. Y más aún, su hermano «Chancho Rengo» animalizado por su apodo y su condición incestuosa sí es despreciable porque no ha realizado ninguna de las «hazañas militares» y bravuconadas del coronel. La ambivalencia del narrador no solo ofrece limpiar la imagen del coronel habilitando la posibilidad de la calumnia sino que relativiza la trasgresión al hacerla extensiva. Testimonio de la ambivalencia son las expresiones «después de todo» y «por lo menos»; el incesto del coronel no es tan reprobable al estar en la ambigüedad del rumor popular «se decía», que lo atenúa frente al hecho público y sin disimulo de Chancho Rengo y Melania; lo que se encubre bajo el rumor se puede blanquear con el contra-rumor.

Si bien mientras rija la ley del padre el concubinato entre hermanos no ha sido desaprobado, ya se han plantado los primeros correctivos para cambiar la situación en el futuro. «El caserío de La Hondura era nutrido y apretado»: en torno a la casa patriarcal se instalan los hijos legítimos y más apartados los concebidos fuera de matrimonio. Pero todos forman una comunidad nutrida y apretada. Nuevamente encontramos adjetivos significativos que delatan un segundo nivel insinuado por debajo de la realidad evidente: la familia se alimenta dentro del encierro cómplice. En esta sección se detallan las disposiciones testamentarias (orales) de Ño Nicasio: cada uno de sus hijos e hijas recibirá tierras y vacas pero los amancebados entre hermanos «Que se amuelen así, si-

quiera. Porque dicen que eso de aparejarse entre hermanos es cosa criminal... Dicen, a lo menos, los que saben de eso...» (62).

Nuevamente el uso de la forma impersonal del verbo «dicen» no corresponde a nadie ni autoriza la voz; pero sí le sirve al narrador para abrir la ambigüedad moral desde dónde se pronuncia el dictamen testamentario de Nicasio. El patriarca no juzga la conducta sexual de nadie; son «esos» que dicen y saben de «eso». Al relativizar el juicio de «esos» que por oposición no son el «nosotros» de los Sangurimas, Ño Nicasio introduce la nota de cinismo y de ingenio popular al servicio de su conveniencia.

La línea hereditaria de violencia y desafuero es pasada a la tercera generación, hacia los tres hijos del coronel, «Los Rugeles», que así prefieren denominarse —en clara diferenciación del patronímico legítimamente transmitido, escogen el apellido materno—. Estos tres nietos son un solo hombre por cuanto comparten entre ellos todas las características de abuso y rijosidad del padre y abuelo. Cuando cercan al sensible y modernizador «Raspabalsa», para que les entregue a sus tres hijas, engendran odio y venganza contra la incongruencia del tío que pretende negárselas. A pesar de la aquiescencia de una de las primas por irse con el primo-novio éste decide violarla y entregársela a los hermanos para luego asesinarla cruelmente en represalia a la pretendida interdicción del incesto que ha querido introducir Raspabalsa.

Raspabalsa ha sido el llamado a ver bajo la superficie y por eso desfallece cuando al hallar el cuerpo de su hija:

> Con un hilo de voz, Ventura Sangurima balbuceó:
> —Es María Victoria. Ese traje llevaba.
> No pudo hablar más. Rodó montura abajo, sobre el suelo sartenejoso.
> Y se estiró en el desmayo... (105)

Sartenejoso es el adjetivo que el narrador escoge para describir la profundidad lodosa de la escena descrita. El *Diccionario de la Real Academia* define sarteneja como: «Hoyo o depresión que dejan las aguas al evaporarse en las marismas y vegas bajas» (1848). Es así que lo que el bravío caudal del río de los Mameyes ocultó desde tiempos inmemoriales ha salido a la luz para testimonio y reconversión de los usos y costumbres inaceptables del pueblo montuvio.

En un primer momento los cimientos míticos de sangre e incesto han sido naturalizados a través del sacrificio y el ritual; estos mismos ritos, al ser revivificados y continuados por las siguientes generaciones, adquieren el tinte de crímenes y excesos horrendos al ser vistos dentro del código moral externo.

Nuevamente la ambivalencia del narrador nos ofrece si bien no una justificación, sí una explicación utilitaria de tales excesos. Los Sangurimas, al igual

que el matapalo, se reproducen desde su propio tronco. Este uso cobra fuerza totalizadora en una comunidad como «La Hondura» no solo por sus condiciones de aislamiento sino también por conveniencia económica. Allí, la tierra los animales y las mujeres son propiedad de la familia. La posesión de la tierra ha sido obtenida a partir de la arbitrariedad y el atropello; los animales son objeto de constante robo por el más fuerte y la mujer deseada —sin considerar relaciones de parentesco— es asunto de que «le habrá gustado esa carne, pues...» (92). Para evitar el resquebrajamiento de este poder patriarcal es preciso levantar un cerco de violencia que impida el ingreso y la influencia de lo externo y disgregante. Todas estas formas de organizar la sociedad —el incesto, el abigeato y la apropiación atropellada de tierras— junto con formas de agricultura arcaica como el monocultivo son el mayor obstáculo para el ingreso a una economía de intercambio y deben ser dejadas atrás como formas atávicas e inadecuadas para el desarrollo de las potencialidades humanas, tal como eran vistas por la esperanza socialista.

La sucesión de casos de incesto se ha ido acercando hacia situaciones aceptadas por las normas occidentales de relaciones de parentesco. Así en la primera generación se insinúa lo que para Occidente es tabú: incesto madre e hijo; en la segunda generación se transforma en relaciones entre hermanos o padre e hija para plantear en la tercera el matrimonio entre primos. Más aún, en esta última generación los Rugeles han querido legitimar su relación familiar a través del matrimonio.

***

La obra de José de la Cuadra se inscribe en el realismo social; como tal, cumple con los objetivos de inventariar el mundo que observa a la vez que eleva la denuncia impostergable de las condiciones de marginación de ese mundo. Sin embargo, el inventario que De la Cuadra levanta se extiende más allá: procura dibujar lo que vendría a ser «la esencia de la subjetividad montuvia». Este empeño por capturar lo esencial del montuvio no cesa con *Los Sangurimas*; tres años más tarde le sobrevendrá la publicación de *El montuvio ecuatoriano (ensayo de presentación)*. Lo que en *Los Sangurimas* se esgrime desde el mito y la leyenda es, en este breve ensayo, objeto de una aproximación sociológica. Hay un pasaje significativamente parco en el que De la Cuadra, al explicar la sexualidad montuvia, dice: «Aún cuando no perverso, el montuvio es eminentemente sexual. No concibe el mito de la virginidad. Para él no es tabú el incesto» (De la Cuadra, *Montuvio*, 47). Sorprende lo escueto del enunciado sobre todo si lo contrastamos con la recurrencia que en su correlato ficcional habla de la violencia sexual y el incesto.

La naturaleza «eminentemente sexual» del montuvio es expansiva e incontenible y como tal amenazadora y contagiosa. A De la Cuadra, en tanto hombre occidental, le resulta chocante una sexualidad sin los límites impuestos por la cultura y a pesar de su empeño por inventariar las costumbres del montuvio se acerca a un tema, para inmediatamente alejarse de él ya que evidentemente lo seduce a la vez que le repele. Es preciso señalar que la violencia sexual y el incesto son constantes que, con pocas excepciones, cruzan toda la obra de De la Cuadra. En este autor es interesante la relación inversamente proporcional entre la profusión con que incluye violencia e incesto en sus textos ficcionales y la laconía de su pretendido ensayo sociológico.

Por otro lado el novelista guayaquileño se propone preludiar el advenimiento de la modernidad del Ecuador. Luego de la revolución liberal de 1895 el futuro era promisorio y parecía que el socialismo era posible y con él las brumas del atraso y marginación del montuvio eran más impertinentes que nunca y debían ser disueltas con premura. *Los Sangurimas* es, en este contexto, el retrato de un *pasaje* que permite al campesino ecuatoriano, rápidamente, ascender desde la profundidad de su atraso hacia la luz del socialismo inminente. Si leemos esta novela como la alegoría de ese tránsito o pasaje en los términos en que Lévi-Strauss entendió el momento en que la prohibición del incesto se establece, la ambigüedad se acrecienta. Más que un corte o una ruptura entre la vida natural y la vida social que la literatura de la época redujo a la oposición civilización versus barbarie, *Los Sangurimas* son figuras alegóricas a caballo entre el tiempo mítico claramente iniciado por la pareja fundante y los personajes que participan de este mundo atávico pero que ya habitan la historia nacional. En esta ambigüedad la novela alude a ese tránsito imprecisable y arcaico que la antropología señala al hablar de la instauración de la prohibición primordial: la interdicción del incesto. En torno al momento de la interdicción Lévi-Strauss anota en su *Estructuras elementales del parentesco*:

> La relación entre la existencia biológica y la existencia social del hombre nos llevó a plantear el problema del incesto y comprobamos enseguida que la prohibición no corresponde con exactitud ni a una ni a otra.
>
> Sin embargo, esta unión no es estática ni arbitraria, y en el momento en que se establece modifica por completo la situación total. (59)

Este tránsito entre naturaleza y sociedad es impreciso y no puede ser rastreado y fijado en el tiempo cronológico y menos aún ubicado en un lugar empírico. Para remitirnos al tiempo inmemorial en que prevalecía una comunión con la naturaleza.

«La Hondura» es un pasaje bajo el umbral de los tiempos. El matapalo, su emblema visible y el río, con sus crecientes y su fondo insondable, el símbolo

subyacente. De esta manera el árbol está enraizado en la tierra del mito pero sus ramas y hojas ascienden a la superficie de la historia, mientras que las aguas del río siempre esconderán en su fondo las verdades latentes que no son domesticables.

En las últimas páginas de la novela las acciones se suceden con un vertiginoso impulso como si el autor no pudiera esperar y quisiera precipitar el advenimiento de los tiempos. Los pobladores de La Hondura no son seres mecánicos, entes acorralados en un tiempo sin salida. Entre ellos hay personajes como Ventura (Raspabalsa) que no siguen las directrices de matonería de su padre y por tanto, sus hijas —educadas en la ciudad— sucumben ante la fuerza aspiradora de la endogamia. Francisco, el abogado homosexual que muere de manera violenta —y casi diríase ejemplar— en oscura alusión a su pecado nefando tampoco vivió bajo la ley del padre. El cura Terencio, quien no se toma tan en serio su oficio y combina con imaginación su virilidad tropical y sus responsabilidades espirituales, siempre está en cordial confrontación con su padre. En realidad los únicos personajes que siguen la norma del abuelo son el coronel y sus hijos, los Rugeles. Y son ellos, Nicasio, Eufrasio y los Rugeles los que se ven rodeados, acosados e inhabilitados en el desenlace del relato. Su mandato y su ley primitiva ya no tienen cabida en los tiempos que se instauran a partir de su marginación.

Continuando con la ambivalencia narrativa es importante señalar que en el desenlace de las acciones, en cuanto los abusos de los Sangurimas llegan a las páginas de los periódicos de la ciudad, al lector se le ofrece un ángulo distinto de esos personajes al que el texto le había acercado desde otro lugar. Así se lee como una incongruencia el diagnóstico ideológico con el que los periódicos «de izquierda» condenan los hechos de La Hondura; según esa visión hay en la Costa ecuatoriana «dos grandes plagas entre la clase de los terratenientes: los gamonales de tipo conquistador, (...) y los gamonales de raigambre campesina auténtica, tanto o más explotadores» (108).

Esta visión marxista del conflicto resulta tan ajena a lo narrado en la novela que evidentemente el lector concluye que el tema incestuoso que se ha planteado permanece bajo las aguas de ese indomable río simbólico. También es decidor el hecho de que el cuerpo policial que interviene con éxito y desarticula el poder Sangurima se denomine «Cazadores de Los Ríos». Sin embargo esa desarticulación no significa extinción, ya que el aliento simbólico de la barbarie queda abierto hacia la ambigüedad del futuro. Ño Nicasio se protege de la realidad detrás de la locura y conserva su naturaleza inmemorial dentro de sí: «tumbado en su catre, agarrotándose en una explosión de rabia impotente. En los ojos verdosos, alagartados, había una luz de locura» (113). Es importante señalar que el rumbo que toma la novela no era el único posible, ya que la última tentativa de Nicasio —representante del mundo mítico— por

salvar a los nietos había sido jugarse el todo por el todo en el río, el que ya antes le había servido para deshacerse de la intromisión externa. Su plan era subir, junto con los Rugeles y los policías en una barca con fondo falso y en cuanto el piso artificial fuese retirado esperar que la providencia los salvara a él junto con los nietos. El coronel no se aviene con ese plan y termina remontándose con sus hombres fuera del alcance de la ley externa, en él se puede leer la presencia latente del pasado cuando la narración le permite a un Sangurima refugiarse nuevamente en lo agreste. Finalmente, los Rugeles que representan el porvenir de la estirpe, son llevados a la cárcel de la ciudad donde pagarán sus desafueros y cabe la posibilidad de su rehabilitación.

Ningún Sangurima ha muerto, si ellos no mueren no muere el deseo incestuoso y la violencia que los habita. Estos rasgos inconfesables del montuvio han sido cercados, normados y controlados; sin embargo la novela parece implicar que el montuvio no tiene por qué renunciar a su propia naturaleza, solo debe domarla, no negarla.

Más aún, esa naturaleza montuvia no será olvidada porque es parte de la tradición oral que los informantes anónimos de La Hondura transmiten como el material intemporal del mito y la leyenda. Esas voces sin rostro son las que remontan al montuvio al tiempo irreductible de la imaginación y el humor y lo traen constantemente al presente a través de la tradición oral. Sus valores atávicos no se olvidan y a través de la leyenda y el mito fácilmente ignoran el cerco de su realidad presente.

Más allá de la evidente intención de denuncia social De la Cuadra se propuso ofrecer al pueblo montuvio el ingreso ambivalente a su propia identidad. Para ello se sirvió de símbolos como el río, con su oposición entre superficie y fondo y la doble posibilidad de vida y muerte; el lagarto, como símbolo del tiempo inmemorial, la placidez y la eternidad; si bien el matapalo es el símbolo evidente por su condición endémica, monstruosa y fascinante en este juego de ambivalencia, finalmente son sus hojas al viento el extremo visible del juego simbólico; mientras las profundidades de las raíces y el río se esconden a la mirada humana. Sin negar la oscuridad de las pulsiones del montuvio De la Cuadra las somete a un proceso de socialización con el que pueda ingresar a la historia.

De la Cuadra enfrenta al montuvio con la violencia que lo originó y su proyecto cobra sentido en la necesidad de legitimar en lo mítico esa fuerza irrefrenable de su propia violencia. El personaje montuvio, retratado en esta novela, es la corporización de la violencia. Él es una fuerza que se origina y se manifiesta en él mismo y lo amenaza desde dentro porque es la ferocidad latente que lo habita. Recordemos el machetazo impávido con que la hermana abre la cabeza del hermano que echa a andar el tiempo del mito. Reconciliar

al montuvio con sus impulsos atávicos a través de una lectura de un pasaje fuera de la moral social es una posibilidad cumplida por esta novela. ✤

BIBLIOGRAFÍA

De la Cuadra, José. *El montuvio ecuatoriano (ensayo de presentación),* Buenos Aires, Ediciones Imán, 1937.

—— *Obras completas,* Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.

Lévi-Strauss, Claude. *Estructuras elementales de parentesco,* Barcelona, Paidós, 1991.

Schiller, Friedrich. *Naïve and Sentimental Poetry and on the Sublime,* Boston, Milestones of thought, 1966.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

LAS DOS TIGRAS[1]

Juan Pablo Castro Rodas

A PROPÓSITO DE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Cuando Apollinaire señalaba que el encantamiento de la materia era una cualidad estética que le avecinaba a Mèliès, establecía una proximidad sugestiva entre el cine y la literatura. Proponía un vínculo de dos estructuras significantes que en apariencia resultan distantes. Aún cuando las dos son artes poéticas, cada una se inscribe en un proceso de construcción diferente. La palabra, y la imagen poética que de ella resulta, es solamente un aspecto posible en el discurso cinematográfico, mientras que en el literario resulta el soporte fundamental del hecho narrativo. De ahí que para Purificación Fernández[2] el camino de la adaptación resulta un fenómeno traductológico. Hay que buscar que el sentido de la obra literaria, o como dice Mitry[3] su espíritu, sea el que pueda percibirse en la obra cinematográfica.

Larga es la tradición en la historia de la cinematografía mundial de obras literarias que han sido trasladadas al cine, desde la magnífica epopeya de *Avaricia* de Eric von Stronheim adaptada de la novela *Mctegue* de Frac Norris hasta *La lista de Schlinder* de Steven Spielberg basada en la obra homónima de

1. Este ensayo constituye una síntesis de mi tesis de licenciatura en comunicación social realizada en 1997. Ha sido revisado y se han incorporado algunas reflexiones que, desde la distancia, resultan casi imprescindibles.
2. Purificación Fernández, «Tipologías de las adaptaciones cinematográficas de obras de literatura inglesa», en *La literatura en la lengua inglesa y el cine*, Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, 1993.
3. Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, vol. II, *Las formas*, México, Siglo Veinte Editores, 1978.

Thomas Kenealy. Entre ellas innumerables versiones de Shakespeare, Boccaccio, Mann, Galdós, se destacan. Y, aunque las diferencias que han surgido entre percepciones diferentes sobre algo llamado purismo en el arte llegaron a extremos de declarar la imposibilidad de establecer campos comunes entre estructuras significantes diferentes, hoy, gracias a los trabajos de transtextualidad de Gerad Genette, esa preocupación parece disiparse.[4]

Lo que interesa precisamente es determinar cómo discursos estéticos análogos en lo poético, disímiles en la puesta en escena, articulados sobre la base de estructuras semióticas pueden superponerse en el ejercicio de la adaptación. ¿Qué se debe adaptar?, resulta la pregunta obvia. Adoum señala que el suceso anecdótico, la atmósfera creada por las palabras, y olvidarse de la obra literaria.[5] El mismo Mitry se cuestiona sobre la posibilidad de trasladar el espíritu de la obra literaria a la cinematográfica, si esta condición intangible se expresa en el conjunto de las palabras, de tal suerte que la sustancia de la obra literaria está pegada a las palabras. Con la adaptación esa superposición indisoluble de las palabras tiene necesariamente que destruirse, dejando vacío el sentido mismo de la obra literaria. Si aceptamos esta condición el proceso de traducción queda ya predeterminado al fracaso. Es imposible lograr resultados similares con materias y sustancias diferentes. Sin embargo desde lo que podría denominarse el efecto análogo, como señala Pere Gimferrer, es posible un encuentro más grato entre lo literario y lo cinematográfico.[6] Para Gimferrer la clave está en lograr que la adaptación permita al cine, a través de la imagen como su medio fundamental, conseguir un efecto análogo al que mediante el material verbal ha obtenido la obra literaria en el espectador.

Una vez establecida esta posibilidad el camino requiere un compromiso con el método. Purificación Fernández sugiere la siguiente tipología:

1. Transposición: como la traducción literal de un sistema semiótico, la literatura, a otro, el cine. Se lo conoce también como *literal translation*, *transposition* o *pictorialisation on novel.*
2. Reinterpretación: es decir, una recreación del texto literario. No busca la totalidad de la obra sino la intensidad que ella tiene. Se lo llama además *re-structure*, *re-emphasis*, *critical gloss.*

4. Interesante, en el otro extremo, resulta la teoría del *Prècinema* que durante los años de 1950 buscaba establecer proximidades casi increíbles entre escritores del s. XII y el XVIII y el discurso cinematográfico.
5. Jorge Enrique Adoum, «Notas sobre la literatura y el cine», en revista *Cuadro a cuadro,* No. 7, Quito, Asocine, s.f.
6. Pere Gimferrer, *Filming Literatura,* Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.

3. Adaptación libre: un segmento de la obra literaria, un personaje, o una situación dramática propicia el desarrollo de una película distante del texto base. En inglés se la llama *free adaptation*.

No es que un método garantice el éxito de una proceso de adaptación, pero sí permite desarrollar un trabajo sobre la base de procedimientos más o menos comprobados. De ahí que la capacidad creativa del guionista para organizar su historia tiene una base más estable, menos sujeta a la improvisación o al azar.

Sobre la adaptación de «La Tigra»

Una vez señaladas algunas consideraciones sobre el proceso de adaptación, pasemos a señalar el mecanismo que se utilizó para el análisis de «La Tigra» de José de la Cuadra y *La Tigra* de Camilo Luzuriaga. Para establecer los niveles de correspondencia entre los dos discursos se recurrió a configurar un modelo estructural sobre la base de niveles de constitución de las dos obras, es decir: la estructura narrativa, la acción, la historia, el tiempo, el espacio, los personajes, los sonidos, los objetos importantes, el sentido. La lectura consistió en determinar minuciosamente los niveles de cercanía, superposición, o alejamiento que la obra cinematográfica tenía con respecto a la literaria.

Estructura narrativa

En términos de la estructura narrativa el filme no difiere mayormente respecto del original literario. El cuento muestra el conflicto de la acción en el inicio del la narración, luego el desarrollo dramático permitirá tener una comprensión más amplia de la atmósfera (historia) del personaje central, la Tigra, y terminará por engarzarse con los sucesos de la acción.

Mientras que el filme establece el conflicto de la acción en el inicio, y luego matizará la vida del personaje, es decir, la historia, para al último unificarse con el conflicto de la acción. Tanto en el cuento como en el filme el drama comienza con el establecimiento del conflicto de la acción, luego desarrolla la atmósfera del personaje principal, o sea, la historia y hacia el final las dos instancias narrativas —acción, historia— terminan por fundirse. La diferencia está en que el cuento maneja la «incógnita» de la acción: no se precisa por qué se ha «secuestrado» a Sara y solo hasta el final descubrimos la razón. En cambio en el filme se maneja la premisa de la «lucha» de la acción. Se conoce en

el inicio sobre la condena de Sara. La tensión se ubica entre mantenerla secuestrada o desvirtuar la condena. Este cambio no afecta a la estructura sino a la intención, al recurso narrativo o estilístico.

Las variaciones del filme se dan al interior del soporte estructural, es decir, en los conflictos subyacentes de los personajes o entre ellos. Los aportes del filme pretenden matizar con más conflictos a aquellos. Así, en el cuento se pinta a la Tigra a partir de una serie de acontecimientos que han dado lugar a su sobrenombre, su avidez sexual y su tenacidad por mantener la integridad familiar. Al final, el mundo de la Tigra y de las Miranda permanece impermeable ante el mundo externo. En cambio, el filme, muestra a la Tigra como una mujer desaprobada por su familia en su libertad sexual y, de ello se desprende, también tambaleante en su coexistir cotidiano. La Tigra muere y la estructura familiar se destruye.

La Tigra, en el filme, mantiene una serie de conflictos con otros personajes: Ternerote, Juliana, Sara y consigo mismo. Estas relaciones dispares que se establecen entre los personajes son un aporte del filme para dar mayor espesor dramático a los personajes y otros polos de tensión, pero no llegan a desarrollarse plenamente, lo que acarrea como consecuencia ciertas dudas sobre los caminos y las resoluciones que toman y sobre su presencia misma.

En esa misma línea de análisis, miramos el orden de las situaciones dramáticas que han sido modificadas en el filme. Por ejemplo, la condena a Sara que en el cuento está al final y que justifica los hechos siguientes que tomará Clemente Suárez, en el filme está hacia el inicio y de ello se desprenderá el polo de tensión de toda la acción. Luego la progresión dramática tanto del cuento como del filme pretende dinamizarse en torno, primordialmente, del personaje central, la Tigra. Entonces, miramos la vida cotidiana, la dinámica sexual de la protagonista.

El problema está en el ritmo que se confiere a las dos creaciones artísticas. Mientras el cuento mantiene un movimiento narrativo armónico, el filme cae en desniveles emocionales. Por ejemplo, en el cuento la situación dramática del Hombre del Clarinete permite comprender una faceta distinta de la Tigra, la de un ser más espiritual, ampliamos el conocimiento de la historia del personaje, de su cosmovisión, de su atmósfera. En el filme esta situación dramática aparece como enganchada de manera apresurada, no contribuye al desarrollo de la acción, ni aporta a la construcción de la historia. Apenas si es trascendente la relación que la Tigra establece con el Sr. Fernández (Hombre del Clarinete). Con este personaje el filme entra en un estado de falsa emotividad.

Como el anterior, tenemos otros ejemplos. Cuando Ternerote merienda con la Tigra y discuten sobre el salario de los peones —situación dramática exclusiva del filme— el nivel de intensidad emotiva no aporta al desarrollo del filme, pues miramos un encuentro intrascendente, vacío de conflicto. La apa-

rente disputa entre los personajes señalados no obtiene su objetivo primordial: mostrar a la Tigra en su relación cotidiana.

La acción y la historia

Acción

El cuento está elaborado, en su desarrollo de la acción, sobre la base de tres telegramas, que muestran todo el movimiento de las fuerzas antagónicas: la denuncia de Clemente Suárez sobre el secuestro de Sara (al inicio); la salida del piquete policial (hacia la mitad), y la información de la frustrada comitiva (al final). Y, previo al desenlace, dos situaciones dramáticas que permiten comprender el justificativo de la acción: la condena y fuga de Sara. Esta composición de la obra permite alcanzar hacia el final un nivel importante de tensión dramática.

Mientras que el film sustenta su acción sobre la base de la denuncia inicial de Clemente Suárez sobre el secuestro de Sara y luego no adquiere mayor densidad dramática sino hacia el final cuando se explica la razón de la denuncia. De tal manera que el ritmo está sustentado, exclusivamente, sobre la base del desarrollo de la historia. Por ello la tensión dramática, en el decurrir del filme, está subordinada a breves brochazos de conflicto que se establecen entre los personajes, pero con nivel de mediana intensidad. Sí adquiere fuerza dramática, en el momento del choque armado de las fuerza antagónicas y de allí, hacia la conclusión, miramos una obra con un ritmo más acelerado. El *crescendo* tan esperado.

Historia

Para hablar de la historia del cuento, bástenos decir que esta configura la vida del personaje principal, la Tigra, a través de la narración de varios pasajes de su vida que la han constituido como un mito: la resolución con que mató a los asesinos de sus padres, la potencia sexual que le caracteriza y la firmeza con que se desenvuelve en medio de un mundo patriarcal. Estas facetas posibilitan comprender de manera íntegra al personaje. De ahí que llegamos a aceptar como un hecho lógico el encierro de Sara. Un sacrificio que permitirá mantener la estructura del mundo interno de ella y de sus hermanas.

En el filme, presenciamos la historia de la Tigra mediante el desarrollo monótono de una vida que se sustenta sobre la base de la dinámica sexual abrumadora que tiene la desaprobación de los otros miembros de la familia. La Tigra tiene además un conflicto interno que se manifiesta en la frecuencia

de sueños-pesadillas pero que no logra solucionarse sino con la muerte. En medio de todo ello se da una relación autoritaria y despótica con los habitantes que le rodean, tanto familiares como trabajadores. Por todo este ambiente que prevalece alrededor de la Tigra, al final, justificamos su asesinato bajo la premisa, no consentida, de que los malos siempre pagan lo que hacen. Este recurso obvio empobrece la esencia del personaje.

Habría que ampliar la reflexión sobre el desenlace del cuento y el del filme. Primero digamos que el cuento establece su clímax en el encierro de Sara, que permitirá mantener la estructura cotidiana. Luego el desenlace es la consecuencia de esta resolución tomada. Los policías son rechazados por la peonada de la hacienda de las Miranda y se alejan resueltos a no regresar. Mientras que el filme establece su clímax en la muerte de la Tigra, previo el choque armado con los policías. De tal manera que el desenlace no llega a estructurarse como en el cuento y más bien deja paso a una conclusión meta literaria.

La Tigra libre corre por el monte hasta llegar al río. Esta situación dramática está fuera de la trama, fuera de la acción, puesto que en esa realidad ha muerto. Incluso, está fuera de la historia, aunque se pretende que no, porque no llega a engarzar con lo que hemos visto durante el desarrollo del filme. Los sueños-pesadillas que continuamente persiguen a la Tigra, más el soporte musical en ciertos pasajes de intensidad espiritual del personaje, pretenden resolverse cuando ella corre, mediante el uso del primer plano de la música señalada, más la presencia del brujo Masa Blanca que es la exteriorización del conflicto interno, y su salvación. Pero es tan vaga esta premisa que la situación dramática «libertad de la Tigra» aparece, reiteramos, como un comentario meta textual.

En términos de la presentación de las situaciones dramáticas, éstas no difieren mayormente en el filme respecto del cuento. Así tenemos en el cuento las siguientes situaciones dramáticas: el primer telegrama, la presentación de la vida cotidiana, el recuerdo del asesinato de los padres de las Miranda, la llegada del comisario para levantar el sumario, la llegada de Ternerote, la reseña de las fiestas de las Miranda, el segundo telegrama, la presencia del Hombre del Clarinete, la presentación de Masa Blanca y la condena a Sara, el arribo de Clemente Suárez y el tercer telegrama.

En el filme este orden varía mínimamente: Masa Blanca condena a Sara en el inicio del filme —en el cuento hacia el final—; el Hombre del Clarinete antecede, en la narración, a la celebración de la misa mala, mientras que en el filme sucede lo contrario. El filme aporta la última situación dramática a la que hemos llamado «libertad de la Tigra», pues el cuento termina en el enfrentamiento con los policías, en el que sale airosa y triunfal la Tigra, mientras que

el filme aumenta un segundo encuentro con los policías en el que ella muere, más una situación dramática de carácter alegórico.

En general, el filme pretende «visualizar» ciertos pasajes de la obra literaria, pero en algunas ocasiones cae en una subvaloración o deformación del sentido original. Concretamente hablamos de la explicitación del sexo. Mientras que el cuento señala el movimiento de la casa en armonía con el baile de las hermanas Miranda, el filme aprovecha un lugar común en la filmografía erótica. La casa se mueve (pudiese ser un carro parqueado en un *Automovie*) cada vez que un amante ocasional recibe los favores de una Tigra desplazada de ella misma. Hecho que vacía el carácter sensual y natural del personaje Tigra, en el cuento, para convertirse en una suerte de ninfomaníaca exhibicionista, en el filme.

El tiempo y el espacio

Espacialidad general

En primera instancia examinemos el manejo del espacio tanto en el cuento como en el filme.

Hemos definido al espacio como el lugar físico-atmosférico en el que se desenvuelve el drama, y que determina una correspondencia con la actitud de los personajes. Así, los personajes que habiten el pueblo o el monte, tienen una forma de comportarse en relación con el espacio.

El espacio general, tanto el cuento como el filme se sitúa en la Costa ecuatoriana, en la provincia del Guayas, cerca de Balzar, de ahí en alguna parte de la montaña tropical del sector. Los telegramas son emitidos, en el cuento, desde Guayaquil y desde Balzar, pero en el filme se limita al pueblo de Balzar. El cuento pretende ampliar el espacio general del drama, dicho de otro modo, eliminar los límites geográficos donde sucede, estableciendo una correspondencia total con la montaña tropical. Los sucesos que narran el cuento son, entonces, hechos que producen al interior del bosque tropical, parte constitutiva de él, de la montaña y su gente. El filme, también intenta recuperar esta característica importante del cuento y, en términos del manejo de la dramaturgia, lo logra. El desfase se produce con el comportamiento de los personajes (¿la actuación?) que se presentan como introducidos en el medio, sin la suficiente correspondencia con el entorno natural.

Espacialidad específica

En términos del manejo de la espacialidad específica, la hemos conceptualizado como el lugar o sitio físico-atmosférico en el que se desarrollan los actos concretos de los personajes. El cuento establece una hacienda como el espacio matriz y luego, una casa rústica, en ella un salón de baile, una tienda, el cuarto de la Tigra, de Juliana y de Sara; otro cuarto no precisado en el que se celebra la misa mala, y otro —o el mismo— en el que se hospeda el hombre del clarinete. Muestra también una estancia, tal vez una sala, en la que están los padres de las Miranda cuando son asesinados. Tenemos los alrededores de la hacienda, una mancha formada por árboles de guaruánguaros y el río.

Por su parte, el filme establece como espacios específicos los siguientes: un pueblo con sus calles y casas, la comisaría, la oficina de ésta. Luego, una hacienda, una casa rústica. En ella el cuarto de la Tigra, el de Juliana, el de Sara, la sala de baile, el comedor, la cocina, la tienda, el corredor superior, las escaleras de acceso a la planta alta y un cuarto donde se celebra la misa mala. Los exteriores de la casa formados por el patio y la entrada a la casa, el establo, la molienda. Los alrededores de la hacienda: río y sendero que va al pueblo. Se presenta una gallera, pero que no se establece con precisión si es parte de la hacienda de las Miranda o de un pueblo cercano. Cuando Sara y C. Suárez están en el «baile del pueblo» el espacio está conformado con algunas casas y una explanada o plaza, pero no queda claro de qué pueblo es, si es acaso el mismo que tiene la gallera. En las pesadillas de la Tigra aparecen la montaña, el bosque tropical, la orilla de un río o laguna.

Vale decir entonces, que el manejo del espacio del filme está en correspondencia con el del cuento. Aunque, el primero abarca amplios espacios con la finalidad de dinamizar la acción o la historia. En todo caso la adaptación cinematográfica de *La Tigra* recupera los sitios y los lugares físicos del cuento.

Tiempo histórico

Primero señalemos el tiempo histórico en que se sitúa el drama del cuento: 1935, momento en que se inicia la narración, aunque luego se regrese 12 años. Inferimos que corresponde a un período marcado por un rígido dominio masculino a nivel familiar y social, por eso precisamente despierta interés la historia de una mujer «bravía» en abierta contradicción con las costumbres tradicionales tanto porque ejerce el poder dentro del grupo familiar, lleva el control de la propiedad, en cuanto recursos económicos y humanos, y es dueña de su cuerpo y de su libertad. La Tigra representa una imagen de mujer an-

tiparadigmática para la época. José de la Cuadra, casi sin usar calificativos, asume una actitud respetuosa y de velada admiración por ella.

El filme, por su parte, prescinde de dar esa información. Como ya señaláramos anteriormente, se puede hacer un juego de deducciones a partir del tipo de vestimenta, objetos y demás, pero ello sería muy vago porque el filme no pretende ubicarse en un momento temporal específico, lo que vale decir que no intenta recrear un hito histórico. Por ello reafirmamos la tesis de que se trata de un filme cuya temporalidad histórica no está precisada.

Temporalidad de la acción

Ahora, miremos el manejo de la temporalidad narrativa. En primer término, la temporalidad de la acción. En el cuento la acción abarca cuatro días, desarrollo que se sustenta alrededor de tres telegramas: uno al inicio del cuento: situación dramática una (s.1), otro hacia la mitad (s.7) y uno al final (s.11). Además de dos situaciones dramáticas (presentación de Masa Blanca (s.9) y fuga de Sara (s.10)) que, en términos de la estructura interna, son anteriores al primer telegrama, pero en la linealidad narrativa son anteriores al tercer telegrama. El transcurrir de la acción está apoyada en las fechas de los telegramas, así: 1. Telegrama (24/enero/1935), 2. Telegrama (26/enero/1935) y 3. Telegrama (28/enero/1935).

Las situaciones que hemos señalado pertenecen, por su importancia dramática, a la acción, porque la desencadenan y dinamizan: secuestro de Sara-medidas para solucionar el problema. Las últimas situaciones dramáticas del cuento explican la primera. Retomamos el conflicto inicial y lo asimilamos como tal, en las últimas situaciones, las que nos permiten entender la razón de la condena de Sara, su fuga y encierro y el enfrentamiento con la policía.

El filme, por su parte, trata de la siguiente manera la temporalidad de la acción: se inicia con la situación dramática 11 (s.11), que es la presentación de Clemente Suárez en la hacienda de las Miranda, luego sigue con la s.12, que es la fuga y encierro de Sara, retoma la s.1, en la que se hace la denuncia y que ha sido con la que se ha abierto el filme —que no la estructura interna— y continúa con la s.13, donde se define la muerte de la Tigra. Aunque en la narración lineal el paso de las acciones se ordena en la secuencia: 1-11-12-13, como ya hemos dicho, la estructura de la acción está planteada así: 11-12-1-13. Es decir que las últimas situaciones dramáticas del filme propician la primera. Cuando miramos a C. Suárez en su paso por la hacienda de las Miranda, la fuga junto a Sara, el encierro de ésta, comprendemos porqué éste tomó la decisión de denunciar el hecho como un secuestro.

Hay que decir, sin embargo, que sobre el tiempo que abarca la acción, es impreciso, podríamos especular que toma alrededor de 20 días, desde la llega-

da de C. Suárez a la hacienda, la fuga, el primer encuentro y el definitivo. También hay que señalar que la presencia de Masa Blanca y la condena a Sara, que en el cuento corresponde a la s. 9, en el filme es la s. 2, lo que vale decir que, mientras en el cuento la condena a Sara es el justificativo que permite comprender su encierro y el intento por rescatarla se ubica al último, manteniendo de esta manera la incógnita, en el filme está en el inicio, con lo que el sentido cambia: se plantea de inicio la condena y las acciones se encaminan a mantenerla o a combatirla.

En términos de la temporalidad de la acción las estructuras son disímiles. El cuento explicita el desarrollo de las acciones y se justifica como tal al último, manteniendo la incógnita; mientras que el filme no precisa el desarrollo temporal de las acciones —en días, meses o años— y aunque al último entendemos totalmente las razones que tuvo C. Suárez para denunciar el secuestro de Sara, en el inicio ya poseemos cierta información que permite suponer las medidas que se tomarán en tanto acciones predecibles.

Temporalidad de la historia

Siendo la historia la suma de interrelaciones de las situaciones dramáticas encaminadas a construir la atmósfera de los personajes, en este caso de la Tigra como personaje central alrededor del cual se desarrolla el drama.

El cuento establece una temporalidad de 12 años, desde la muerte de los padres de las hermanas Miranda, hasta el último telegrama con el que se cierra la historia. Aunque la estructura está integrada por el manejo del presente y del pasado, así se inicia con la presentación de las hermana (s.2) y que constituye un momento atemporal,[7] aunque un dato importante constituyen las edades de las Miranda, luego regresa 12 años antes a presenciar la muerte de los padres (s.3) lo que ya nos ubica en un tiempo determinado —año 1923—; de ahí en adelante las siguientes situaciones (s.4.y s.5) seguirán de forma lineal y abarcarán un año y un mes, retomamos la narración atemporal en la reseña de las fiestas y en el hombre del clarinete (s.6 y s.8)), la situación que sigue (s.9), que es la presentación de Masa Blanca, tiene un inicio atemporal pero luego gracias a un dato en la narración («Sara era un chiquilla») nos ubicamos alrededor de 1926, al final cuando aparece Clemente Suárez (s.10) —situación que, ya dijimos, es anterior el primer telegrama— nos encontramos a finales de 1934 o primeros meses de 1935. De esta manera el

7. Se dice atemporal porque aparece de pronto, sin antecedentes específicos. «Son tres las hermanas... su predio...». Es decir la narración habla de los personajes en cualquier momento de su historia, sin puntualizar una época determinada o un año específico.

cuento ha regresado al pasado lejano, al pasado cercano y ha manejado el recurso de la atemporalidad.

El desarrollo temporal de la historia que abarca el filme: se inicia de la manera atemporal (s.2), las siguientes son la continuación de ésta (s.3, s.4, s.5, s.6, s.7, s.10, s.8, s.9, s.11, s.12, s.13). Si bien las situaciones 11, 12 y 13 son parte de la acción principalmente, por su aporte dramático, también lo son de la historia, aunque en menor grado. Las situaciones 3, 4, 5 y 8 tienen, cada una un flash back, aunque podríamos decir que toda la historia a partir de la s.2 hasta la s.12 se sucede en flash back, porque anteceden a la s.1, que es la denuncia y las s.13, que es el enfrentamiento armado y la muerte de la Tigra.

La introducción de la s.10, que es la del Hombre del Clarinete, constituye un caso particular que pretende ser atemporal, pero la presencia del clarinete —por única vez—, antes de la celebración de la misa mala, esto es de la s.8, hace suponer que es anterior en el tiempo, pero no está muy claro. Tampoco es un flash back, porque no se utiliza ningún recurso cinematográfico que dé tal indicación. De lo que resulta una situación carente de identidad dramática que tampoco aporta a la historia.

En este sentido, la temporalidad de la historia, tanto en el cuento como en el filme, tienen similar estructura. La Tigra construye su atmósfera temporal, a través de la narración lineal de las situaciones dramáticas. La diferencia está, por un lado, en la adecuación en el cuento del recurso de la atemporalidad, mientras que el filme no logra construir esa atmósfera, cosa que se observa claramente con la presencia del hombre del clarinete.

Otro punto de diferencia está en el ritmo y la claridad que tiene el cuento al mostrar el desarrollo del tiempo. La historia comienza, los días y los años pasan hasta llegar al final del drama. Es decir, el paso del tiempo se muestra continuo y armonioso. Mientras que el filme se mueve dentro de un tiempo impreciso: el paso de los días, de las semanas no se define con claridad.

De todo lo dicho, y relacionando la temporalidad de la acción y la de la historia, encontramos que el filme ha tomado un curso dispar al del cuento. Ha variado la temporalidad de la acción, dejando de lado la «incógnita» por descubrir las razones del secuestro y la denuncia. El filme asume una nueva premisa la «lucha», por mantener la condena o absolverla. En términos de la historia, el filme, respeta la estructura del cuento, aunque con tenues matices diferentes. La mayor diferencia está en modificar el ritmo del cuento. El filme no logra atrapar al espectador como lo hace el cuento en la red del suspenso. Todo lo contrario, a momentos el ritmo de la acción y de la historia llega a un estado cercano a la laxitud.

Los personajes

Uno de los puntos más importantes para mirar las correspondencias y las diferencias en la adaptación de una obra literaria al cine tiene que ver con los personajes. En el estudio que hemos realizado, tanto en el cuento como en el filme, el interés gira alrededor de un personaje: la Tigra.

La Tigra, en el cuento, más de lo que representa como mujer, constituye una metáfora del monte, de la montaña, de la selva. Porque en ella coexisten la bravura, la fuerza, el misterio; pero también la sensualidad, la vitalidad, la exuberancia de la naturaleza. Puede ser sensual y ardiente; llena de coraje y voluntad, incluso puede ser despiadada. Puede ser tierna, y servicial. Puede experimentar la soledad y el temor. Es un personaje rico en matices y contradicciones.

Este personaje, que se acepta a sí misma con el nombre, con la fuerza de un animal de monte, mantiene su esencia impermeable a las circunstancias. Es su compresión del mundo la que le impulsa a usar a su hermana menor a virginidad perpetua, como víctima propiciadora para mantener inquebrantable la estructura cotidiana de su «mundo» alrededor del cual gira el mundo de más gente. Y es un sacrificio para Sara, porque el sexo, o el encuentro carnal es para la Tigra, como para las Miranda, un hecho consustancial y natural a su existir. La Tigra respeta lo esotérico, acepta los designios sobrenaturales y los hace suyos. De esta manera logra salir avante a los intentos de elementos exógenos de interferir con la dinámica de su mundo. Un valor muy importante para este personaje es la integridad familiar, por eso vengó y defendió la dignidad ancestral, por eso amparó a sus hermanas y vivió con ellas en armonía —más allá de las disputas nimias—, por ello protegió a Sara. Y aunque resulte «egoísta» y autoritario al impedir que Sara se case, se comprende este hecho en correspondencia con la realidad circundante. La Tigra encara la utopía de la mujer por romper una estructura patriarcal. Ella con sus habilidades y destrezas, para gobernar, dirigir y luchar por su sobrevivencia, se ha ganado el respeto de los habitantes contiguos. La belleza y excepcionalidad de este personaje radica en esa bipolaridad: por un lado ella es la mujer-macho y por el otro la mujer-hembra. Esta característica única y singular hacen de ella un personaje asombroso y entrañable.

En el filme, en cambio, encontramos al personaje Tigra como una devoradora de hombres, insaciable sexualmente, y aunque se pretende matizar la versión como si fuera una forma de evadir un trauma personal, la sensación que deja es la de una mujer de vida liviana e impúdica, a quien le satisface ser observada cuando mantiene relaciones sexuales. Si no cómo se entiende que vaya a su cuarto cuando hay hombres debajo de él, que siguen con lascivia el

movimiento ondulante de las tablas. Mientras que en el cuento el sexo es parte natural de la existencia, que se vive en la intimidad, en el filme es un acto morboso. La trascendencia del personaje en el cuento se diluye y desvaloriza en el filme.

Sí habría que señalar que el filme aporta al personaje el darle la perspectiva de un conflicto interno explicitado en varios sueños-pesadillas, que al final se pretende resolver. La presencia de los sueños que muestran la subjetividad del personaje, de hecho lo enriquece y posibilita al espectador adentrarse en otro nivel de su realidad.

Otro aporte que hay que observar se refiere a la ambivalencia que mantiene el personaje a lo largo del filme. Por un lado tenemos a una mujer compenetrada con el entorno, que se entrega con pasión en sus actos, en concordancia con la realidad, por otro, mantiene una relación despótica y autoritaria con los que la rodean. Se podría entender esa transformación como necesaria para el desarrollo del filme, en pro de establecer diversos polos de tensión. Esta óptica, no obstante, trae consigo la destrucción de la integridad familiar, situación que se aleja totalmente de la propuesta del cuento.

Ahora bien, hay que decir que los personajes en un filme son el resultado de una caracterización y de una actuación. Están mediados, entonces, por la participación de actores; mientras que la lectura del cuento establece una relación sin mediación entre el texto y el lector. No obstante un guión cinematográfico está concebido para ser visto y no para ser leído, huelga decir, que el análisis debe regirse a lo que el espectador mira y no a lo que debería mirar según las pautas puntualizadas en el guión.

Hay que señalar también que en el filme una Tigra excesivamente autoritaria y dictatorial lejos de robustecer al personaje del cuento lo empobrece y desvirtúa. Las hermanas de la Tigra aparecen desdibujadas en relación al cuento. Porque las encontramos pasivas, anoréxicas, sin mayor energía, a veces romanticonas y melodramáticas. Mientras que el cuento nos presenta a mujeres más vitales, más espontáneas. Tanto la Juliana como la Sara del filme aparecen plantadas artificialmente en la realidad de la montaña. No se destacan por su participación generosa, son más bien artificiosas y desabridas. Y, sobre todo, quizás el dolor más personal que tenemos, es la traición. De las hermanas unidas en el vasto eterno del monte que narra el cuento, pasamos a felonía desgarradoras en la contienda de la película. Terrible alejamiento de las matrices del cuento. Jamás en ese mundo de José de la Cuadra las dos hermanas bajo la lluvia hubiesen podido dejar atrás a su hermana y pasarse al otro bando, al de los policías, al poder institucional, a la razón patriarcal, tal como lo hacen en una de las últimas secuencias del filme.

La adulteración de personajes abarca también a otros. En el cuento el Ternerote aparece como un gordo risueño y «picarón» que intenta apropiarse del

encanto de las Miranda y que termina por desaparecer extenuado y abatido. Su participación contribuye a mostrar la solvencia del mundo de las Miranda, que continúa inmodificado e inmodificable con su presencia y su posterior fuga. Mientras que el filme muestra un Ternerote amargado, pasivo, que se deja humillar por la Tigra y cuya ubicua participación no deja satisfecho el dilema. No llegamos a entender por qué vive con las Miranda si antes había ordenado la matanza de los padres de éstas. Si en el filme se pretendió establecer, de inicio, la inserción significativa de ciertos personajes que en el cuento aparecen fugazmente, y con ello crear mayores polos de tensión, aceptamos la premisa como válida, pero eso implica prefigurar con mayor lógica las razones de su presencia.

En el caso de Masa Blanca, tanto en el cuento como en el filme, representa la presencia de lo mágico y religioso en el mundo de la montaña. El brujo es una entidad algo indefinida, entre hombre y mensajero de las fuerzas ocultas. Esta visión de él sustenta el temor y el respeto con que lo miran los habitantes del sector. El matiz original de Masa Blanca se ha respetado en la adaptación. Igual sucede con la participación de Clemente Suárez, quien aparece, en el cuento, como un comerciante enamorado de Sara que intenta casarse con ella, y por eso pretende rescatarla. Él supone un elemento exógeno al mundo de las Miranda, que termina siendo rechazado totalmente. En el filme este personaje ha sido enriquecido. Su visualización aporta al del cuento. Pero hay algo que no logramos comprender, y tiene que ver con el hecho de que el Clemente Suárez del filme mate a la Tigra. No existe una verdadera razón para este acto. Los motivos precedentes no llegan a justificar el hecho. El toque simbólico que se da cuando aparece con una careta antes de matarla, y luego sin ella cuando aprieta el gatillo, queda sin explicarse del todo.

Sobre los peones, los policías y los padres de la Tigra, en el filme cumplen los mismos roles que en el cuento: propiciar la construcción de la atmósfera del drama. A veces se constituyen como polos de tensión y en otras ocasiones entran a matizar el desarrollo dramático, pero sin tener mayor incidencia sobre los conflictos.

No estamos de acuerdo con la introducción del hombre del clarinete en el filme, porque no adquiere trascendencia. No contribuye de ninguna manera con la acción y, en términos de la historia, su participación apenas se hace necesaria. Si se hubiera prescindido de su participación no afectaría en nada al desarrollo del filme. Aquí se tuvo demasiado respeto al original y se quiso mantener un personaje que no aportó mayormente. La participación del hombre del clarinete está del todo justificada en el cuento, porque su presencia contribuye a dinamizar la historia, comprender la atmósfera del personaje e introducir nuevos elementos sicológicos a su comprensión.

Los sonidos

El filme ha aprovechado la mayoría de las resonancias del cuento, de esta manera ha construido una atmósfera bastante cercana a la original. Se escuchan constantemente sonidos de animales que reproducen el ambiente de la montaña y de la hacienda. La introducción de rumores de vacas y gallos ayudan a ubicar el tiempo diario: por ejemplo, el canto de un gallo, junto con otros elementos, establece la hora de la madrugada.

La adaptación cinematográfica concretiza los sonidos ambientales del cuento. Así, la presencia de la lluvia y los truenos, que en el cuento muestran el ambiente en que fueron asesinados los padres de las Miranda, ha sido asimilado íntegramente en el filme. Además se ha intensificado el manejo de este concepto al utilizar truenos y lluvia como elementos anticipadores de una tragedia, en los últimos momentos cuando la Tigra se prepara, junto con los peones, para enfrentar a la réplica de los policías. Los disparos, que en el cuento la Tigra dirige a los pies de los peones también los ha recuperado el filme, propiciando la construcción acertada de un momento dramático. No así los disparos que en el texto la Tigra realizaba más arriba de la cabeza del amante ocasional.

La ambientación de las fiestas que se celebran en la casa de las Miranda, es uno de los aspectos más logrados del filme, pues en el cuento apenas si «escuchamos» tenuemente los pasillos, boleros y demás canciones, mientras que en el filme constituyen un apoyo muy importante al desarrollo dramático y contribuyen, por otra parte, con nuevos matices sensoriales y afectivos del drama. Hay que destacar la utilización que hace el filme del silencio, sobre todo cuando la Tigra y Juliana se miran en momentos de intensidad conflictiva. De manera especial hay que apuntar el silencio que se establece entre Sara y La Tigra hacia el final del filme, cuando ésta última apunta a la primera. También la utilización de los sonidos que el cuento propone en el contexto ceremonial de la misa mala, que el filme ha recuperado y enriquecido.

En general, el soporte sonoro del filme es uno de los aciertos más significativos que se ha logrado. Aparte de lo que hemos señalado, está presente el recurso de utilizar una banda sonora original para identificar la presencia de los personajes principales como la Tigra o Sara. La característica musical permite «adentrarnos» en el mundo íntimo, en su subjetividad y nos posibilita conocer el estado emocional del personaje en determinados pasajes.

Los objetos importantes

El filme utiliza la mayoría de los objetos que tienen carga dramática. Solo prescinde de la guitarra española y de la bandolina. La recopilación de estos objetos ha permitido establecer un ambiente similar al del cuento.

Sin embargo hay que decir que no todos los objetos mantienen el mismo peso significativo. Ciertos objetos han perdido fuerza dramática original y otros han sido sobrevalorados. En el primer caso está el clarinete, objeto que en el cuento motiva evocaciones profundas en la Tigra por lo que justifica plenamente su presencia. El clarinete anticipa, de alguna manera, una faceta de la Tigra que se muestra más adelante. Mientras que en el filme apenas si se lo ve y es más bien un elemento decorativo, sin mayor trascendencia.

En otro momento del filme miramos la presencia del gramófono de corneta como un elemento dramático y casi litúrgico, alrededor de él se celebran los bailes, hacia el final pasa a ser usado como lavacara. Este es un caso de sobrevaloración de un objeto, que en el cuento es un mero componente más, para pasar a ser, en el filme, un símbolo en deterioro, que pretende mostrar la finalización de una actividad hasta ese momento vital: la fiesta. De esta manera se pretende anunciar la transformación del personaje que enfrenta un cambio sustancial alrededor de la comprensión de su vida.

El sentido

Hemos dicho anteriormente que es importante precisar el superobjetivo tanto del cuento como del filme porque este enuncia una determinada posición frente a la realidad más allá de la historia que cuenta. La obra dramática propone un conjunto de ideas filosóficas o éticas, una cosmovisión donde la forma constituye un mecanismo de expresión configurada estéticamente. A veces este sentido último o superobjetivo puede estar fuera del conocimiento racional de su autor.

El cuento preconiza la simbiosis entre el ser humano y la naturaleza, una suerte de compenetración profunda entre el habitante del monte y el monte mismo. La Tigra, como personaje, es un representativo del paisaje, de la naturaleza. En un ser que tiene belleza, misterio, sensualidad, pero también tristeza, incluso tragedia. En ese contexto aceptamos su sexualidad abierta, desprovista de matices morales de la sociedad como una cascada, como un río, como un árbol que crece en busca de sol y de aire. La Tigra vive en el monte, es parte del monte; con él se entiende y a través de él justifica su vivir.

A partir de esta premisa de relación totalmente recíproca entre la Tigra y la naturaleza, encontramos otras líneas estructurales que plantea el cuento. Una tiene que ver con lo ideológico, en términos de la asunción de un rol vedado para las mujeres: el de patrón. La Tigra rompe esa estructura de poder y, a través de su lucha, se posesiona de un sitio de autoridad y dominio. Sobre este poder lícitamente alcanzado se constituye una jerarquía que lleva a la cúspide a la Tigra y con ella a las hermanas Miranda. Debajo de ese grupo están los peones, policías, el Ternerote y los demás. Por encima de esta estructura jerárquica solo puede estar lo suprarreal, lo mágico, lo esotérico.

Otra línea plantea la sexualidad: la mujer sensual, exuberante y lujuriosa que se entrega a los placeres de la carne, con la libertad y el gozo de un ser de monte, sin mediaciones morales; por ello este hecho nos resulta natural, grávido de autenticidad.

La estructura cotidiana, es factor importante porque permite la constitución familiar, como una necesidad básica para mantener el equilibrio, aún a costa de duros sacrificios; y la trascendencia de mantener enfrentamientos acérrimos con elementos del mundo externo de las Miranda que pretenden adentrarse en su marco de dominio. Elementos que amenazan desestabilizar la estructura cotidiana y que tienen que ser repelidos, aunque anteriormente estos mismos se hayan establecido, momentáneamente, en la periferia estructural, que no en el centro nuclear de dinámica cotidiana.

El filme, por su parte, intenta mantener la característica esencial del cuento, que antes hemos señalado, pero solo lo consigue a medias. No miramos a los integrantes del monte del todo compenetrados con su entorno. Apenas en ciertos momentos presenciamos una relación estrecha y complementaria. La Tigra no logra fundirse con la naturaleza con la suficiencia y la soltura que logra el personaje en el cuento. No es un elemento más del monte, por ello su dinámica sexual no llega a entenderse como un hecho natural sino como una desviación conductual cargada de culpabilidad.

La línea ideológica que plantea el cuento de una cotidianidad gobernada por mujeres, en el filme, queda subordinada a niveles mínimos: la mujeres —Juliana y Sara— son elementos de complemento al medio, no tienen autonomía, más bien pierden la esencia fuerte y definida que tienen en el cuento. Se convierten en seres débiles e intrascendentes. En general la mayoría de los personajes aparecen como trasplantados desde otra realidad distinta, no se encuentran compenetrados con el entorno natural.

La línea que plantea el cuento sobre la constitución familiar es trastocada. Porque la familia, como núcleo, se resquebraja y destruye. La premisa que mantiene el cuento, en términos de mantener la integridad familiar y a través de ella la estructura cotidiana, en el filme se diluye. La Tigra, en el filme, acepta como un hecho trivial la ruptura familiar y claudica fácilmente.

Hay que añadir que el filme maneja un criterio polarizado: la mala y despótica pierde y las buenas y cándidas ganan. Este desenlace nada tiene que ver con el original literario. Reafirmamos lo dicho anteriormente: no creemos que la situación dramática del final del filme, en la que vemos a la Tigra correr libre por el bosque, tenga la suficiente lógica dramática, en términos de la solución del conflicto interno de la Tigra, para que permita explicar su muerte y la destrucción de su cotidianidad. Peor aún el desarrollo del filme no justifica la idealización de la Tigra, libre de toda atadura corriendo hacia el territorio del mito.

Por todo lo señalado, creemos que el filme *La Tigra* da un giro muy notable en el manejo del sentido de la obra literaria. De cierto modo traiciona su esencia, al desvirtuar su propuesta más profunda. Aunque ha respetado, en su mayoría, la estructura narrativa y dramática, ha modificado sustancialmente el ethos. El monte y sus habitantes en mutua compenetración; la estructura cotidiana manejada por mujeres alegres, sensuales y libres; una sexualidad clara, franca, gozosa y natural; la autonomía interna del monte, que se mantiene impermeable a los elementos exógenos; la subsistencia familiar son las matrices básicas que se entrecruzan en el cuento.

El filme muestra seres en inestabilidad con el monte; mujeres dispares: una irónica y despótica, otras sumisas y pasivas, que despiertan de manera intempestiva e injustificada; una sexualidad matizada de moralismo y prejuicio; una estructura cotidiana y familiar que se destruye inevitable y abruptamente; el monte como estructura-madre no llega a constituirse como tal, apenas si se muestra en estado de inercia.

De todo esto resulta que el filme *La Tigra,* como adaptación cinematográfica del cuento del mismo nombre, es el producto de una unión casual entre varios tipos de adaptación: la primera que se conoce como transposición y que sirve para ilustrar el original literario, la segunda conocida como re-interpretación que recoge lo fundamental de la estructura narrativa pero que lleva a cabo un re-ajuste de la sustancia de la misma, la tercera porque construye un final libre, distanciado del texto literario.

Transposición porque adopta parte de su estructura narrativa, utiliza la totalidad de los personajes, aunque modifica sus relaciones conflictivas y su participación dramática, recupera los ruidos del cuento y los visualiza, también asume la mayoría de los objetos dramáticos, pero modifica el sentido esencial del original literario.

Re-interpretación porque ha propuesto una visión distinta de la del cuento, ha planteado un matiz diferente al original, un sentido diferente, pero no ha utilizado parte del material literario para trabajarlo, por el contrario ha recuperado la mayoría de los elementos del cuento.

Adaptación libre porque ha construido un meta texto, una realidad paralela que no se insinúa en el cuento, que resulta de una necesidad dramática aparentemente exclusiva del filme.

Por lo señalado consideramos que esa Tigra de celuloide es otra Tigra. No la del cuento. No el mito de la literatura. Es diferente, corporizada pero virtual. Desplazada de su monte, vaciada de sentido. ✤

BIBLIOGRAFÍA

Adoum, Jorge Enrique. «Notas sobre la literatura y el cine», *Revista Cuadro a Cuadro*, No. 7, Quito, Asocine, 1995.

Bambetti, Giacomo. *Cómo se mira un filme,* Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1963.

Barthes, Roland, y otros. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Moderno, 1972.

Bravo, José María. *La literatura en la lengua inglesa y el cine*, Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, 1993.

Ciespal. *Revista Chasqui,* No. 49, Quito, octubre 1994.

Coma, Javier. *De Mickey a Marlowe: la edad de oro*, Barcelona, Península, 1987.

De la Cuadra, José. *Doce relatos. Los Sangurimas*, Quito, Libresa, 1995.

Desnoes, Edmundo. *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1972.

Eberenz, Rolf. *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Madrid, Editorial Gredos, 1989.

Espinel, Luis. *La adaptación cinematográfica,* Cuba, Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, 1988.

Eiseinstein, Sergei. *Dickens, Griffith y el filme de hoy,* Madrid, Rialp, 1989.

Fernández, Purificación. «Tipologías de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas», en *Literatura en lengua inglesa y el cine*, Valladolid, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Valladolid, 1993.

Fornet, Ambrosio. *Apuntes sobre la dramaturgia,* Cuba, Centro de Documentación, Publicaciones y Prensa, Escuela de San Antonio de los Baños, 1988.

Gortari, Carlos. *El cine*, Barcelona, Salvat, 1981.

Huss, Roy. *La experiencia cinematográfica*, Buenos Aires, Marymar, 1973.

Jarvie, I. C. *Sociología del cine*, Madrid, Guadarrama, 1974.

Kauffman, Stanley. *Un mundo en cine*, Buenos Aires, Marymar, 1972.

Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine,* tomos I y II, Madrid, Siglo XXI, 1978.

Molina, Vicente. *El rincón literario,* Revista de Occidente, marzo 1992.

Morín, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Biblioteca Breve de Bolsillo, 1975.

Ospina, Omar. «Entre Marx y una mujer desnuda», en *Revista Chasqui*, No. 49, Quito, Ciespal, octubre 1994.

Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

Roig, Arturo. *Narrativa y cotidianidad,* Quito, Cuadernos de Chasqui, 1984.

Rose, Tony. *Así se hace cine*, Barcelona, Instituto Parramón, 1973.
Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*, México Siglo XXI, 1977, 3a. ed.
Saint-Pierr, Michel de, *La querella de los intelectuales,* París, Magazzine Literario, 1972.
Skolovski, Victor. *Literatura y kinematógrafo,* Barcelona, Anagrama, 1971.
Sosnovski, E. *El cine,* Buenos Aires, Cartago, 1966.
Ubidia, Abdón. «La adaptación: de la literatura a otros lenguajes», en *Revista Cuadro a Cuadro*, No. 7, Quito, Asocine, 1995.
Valverde, José María. *Movimientos literarios,* Barcelona, Salvat, 1981.
Wulff, Enrique. *Lengua y lenguajes,* Barcelona, Salvat, 1981.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

EL *VIAJE* EN EL JOSÉ DE LA CUADRA DE *12 SILUETAS**

Raúl Vallejo

José de la Cuadra (1903-1941) pertenece a aquella estirpe a la que Benjamín Carrión, refiriéndose a Alfredo Pareja Diezcanseco,[1] bautizó como *escritores de muchos libros*, es decir, estirpe de escritores cuya obra se destaca por la variedad con la que aborda su tarea de escritor. Practicó la escritura, aunque mayoritariamente en el relato corto también en el ensayo, el artículo y la crónica, de manera vital y prolífica; difundió, con persistencia y convencimiento, su opinión sobre diversos tópicos teóricos, culturales y políticos en periódicos y revistas especializadas;[2] ejerció cargos públicos en un par de períodos gubernamentales como parte de su práctica ciudadana e hizo de la cátedra universitaria y la abogacía su medio de supervivencia, ya que de la literatura, al menos en nuestro medio, no se vive.[3] Esto no significa que De la Cuadra no supiera

* Una primera versión de este texto fue leída en el homenaje a José de la Cuadra que, en septiembre de 2003, organizó en Guayaquil el Archivo Histórico del Guayas.

1. En *El nuevo relato ecuatoriano*, Benjamín Carrión dedica el capítulo sexto de la segunda parte «Los que vinieron» a Pareja. Bajo el título «Hombre de muchos libros» desarrolla esta idea.
2. Solo en la última década de su vida publicó *El amor que dormía* (1930), *Repisas* (1931), *Horno* (1932; que en la edición de 1940 incluyó «La Tigra»), *Los Sangurimas* (1934), *12 siluetas* (1934), *El montuvio ecuatoriano* (1937), *Guásinton* (1938), y *Sanagüín*, novela azuaya (1938); además de decenas de artículos dispersos en periódicos y revistas. Y, por si fuera poco, dejó inédita su novela *Los monos enloquecidos*, publicada en 1951, con prólogo de Benjamín Carrión. Una bibliografía más acabada, aunque a este tiempo ya incompleta según su propio autor, puede encontrarse en el clásico *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, de Humberto Robles.
3. Según Robles, en 1934 fue Secretario de la Gobernación del Guayas; ese mismo año ocupó la Subsecretaría de Gobierno. Desde 1935 ejerció la cátedra universitaria en derecho. En 1937 fue Secretario General de la Administración del gobierno del general Alberto Enríquez. En 1938 fue designado Agente Consular en Suramérica.

lo que es la *dificultad* en el sentido planteado por Lezama Lima; todo lo contrario: Alfredo Pareja, en el prólogo a la edición de *Obras completas*, señaló algo que sirve para casi todos los buenos *escritores de muchos libros*, incluido el mismo Pareja:

> Pepe no era, a Dios gracias, un escritor fácil. Tachaba, pulía, suprimía abundancias, componía calculando como un músico o un astrólogo (¿no consiste en calculaciones toda magia?), se angustiaba, veníanle malas palabras a la boca, maldecía del estilo y estaba, como todo buen escritor, preso en él. (xv-xvi)

José de la Cuadra, según lo dicho, es un escritor del que hemos heredado la práctica responsable del intelectual y la reivindicación celebratoria del *oficio de escritor*.

He refrescado lo anterior porque existe la tentación de reducir a De la Cuadra, por fuerza de la síntesis escolar y de la pereza académica, a la imagen del escritor que únicamente rescata la figura del montuvio como componente de nuestra identidad nacional. Estoy de acuerdo con el aporte indispensable en la historia de las letras que realiza De la Cuadra sobre este punto; es más, me parece que esta es la imagen generalizada que ha perdurado acerca del trabajo literario e intelectual realizado por De la Cuadra. Sin embargo, para tener una imagen más redonda del intelectual que fue José de la Cuadra, es necesario apreciar esa parte de su trabajo literario, enmarcado en su oficio de escritor, en el que, alejado del mundo montuvio, revela la tensión entre el país y el mundo —en la jerga sociológica contemporánea, entre lo local y lo global—, inscrito en esa visión premonitoria planteada por José Martí, en el célebre ensayo «Nuestra América»: «Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas» (244).

A fuerza de simplificaciones, y también de contrastes tendenciosos de éstos con la figura de Pablo Palacio, se ha llegado a caricaturizar a los escritores de los años 30 como si hubiesen sido una cofradía de 'provincianos' obsesionados únicamente por la estrecha parcela del país, incapaces de mirar, más allá de las fronteras de la tierra natal, hacia el mundo y sus vanguardias. Esa manera de ver las cosas responde a una simplificación grosera de aquellos que, ignorantes de la tradición literaria de nuestro país, pretenden que la historia de la literatura ecuatoriana se construye únicamente con aquellos escritores que son de su gusto literario.[4]

4. Una tradición literaria se construye considerando la variedad de tendencias estéticas. En el estudio introductorio de mi antología del nuevo cuento ecuatoriano, *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración*, un trabajo de 1990, esbocé la idea de que el relato ecuatoriano durante el siglo XX, se nutrió, básicamente, de dos vertientes: la una, encabezada por José de la Cuadra; la otra, por Pablo Palacio.

Los escritores del 30, y particularmente De la Cuadra, estuvieron preocupados por el debate sobre lo nuevo en literatura y, si pensamos que el gusto dominante en el Ecuador de los 20 era todavía el de la estética modernista, cuentos como los de *Los que se van* (1930) o novelas como *Huasipungo* y *Los Sangurimas* (ambas de 1934), constituyeron en el momento de su aparición una parte fundamental de la vanguardia estética y su vocación universal.

En un artículo en el que De la Cuadra insta a recuperar para la literatura a los personajes de nuestro país, él señalaba: «...siendo más regional se es más mundial, como siendo más inmediatamente humano, se es universal», (966), y, en seguida, ampliaba la explicación de su pensamiento:

> No es que yo recomiende en absoluto el nacionalismo literario, pero ha de convenirse en que, con exclusión de ciertos complejos espirituales comunes a la totalidad humana, las reacciones varían en grado considerable, en intensidad y en dirección. Esta inconcusa verdad quizás escandalice cuando se medite profundamente en ella. (966)

Pero De la Cuadra no se limita a glorificar sin más a los personajes de *acá*. Este llamado es solamente una parte de su propuesta. De la Cuadra, y lo que digo se desprende de sus crónicas periodísticas y semblanzas biográficas, también estuvo preocupado en lo que sucedía afuera, siempre se interesó por la formación que el mundo y sus intelectuales podía darle a nuestros escritores y artistas.[5] Su crónica sobre los viajes de «El caballero Pigafetta» aparte de mostrarnos una apasionada evocación acerca de aquél que navegó junto al oportense Magallanes, ambos personajes de *allá*, por los mares inéditos del siglo XVI, nos ofrece su visión política sobre *el viaje*; visión que De la Cuadra utilizará al describir el periplo de formación de sus personajes en las *12 siluetas*:[6] para De la Cuadra, *el viaje*, entendido como hambre de mundo, tiene sentido cuando se completa con el regreso para ser pleno en su país. Así, en la silueta de Augusto Arias escribe que éste es «un viajero entusiasmado», cuyo entusiasmo lo llevó a «un afán perseverante de búsqueda que habría de traerlo, como lo ha traído, a la sentimental exploración del pasado» (791), y ese pasado es el de dos personajes destacados: Eugenio Espejo y Mariana de Jesús.

5. Ver, por ejemplo, la explicación que da Robles en su artículo sobre el origen del concepto 'zonas de macidez' y la lectura que José de la Cuadra hizo de Freud.
6. Las *siluetas* aparecieron originalmente, como artículos sueltos, en *Semana Gráfica*, de Guayaquil, entre 1933 y 1934. Según la nota de la edición de las *Obras completas* que estamos manejando, *12 siluetas* apareció como libro en 1934, publicado por Editorial América, Talleres Gráficos Nacionales, en Quito, en 1934. Esta edición llevaba un prólogo de Nicolás Jiménez y retratos ejecutados por Víctor Mideros, Carmita Palacios, Germania Paz y Miño y Demetrio Aguilera Malta.

Sobre Aguilera Malta resalta su tránsito por Panamá, donde «lucha cuerpo a cuerpo con la existencia. Se gana el pan reciamente en batalla campal. Los rudos golpes lo hacen macizo [...] *De Panamá regresa listo para vivir*» (802, énfasis añadido). En el caso de Gallegos Lara, cuya incapacidad para movilizarse por sí mismo constituye una paradoja vital para alguien que anhela la movilidad, *el viaje* es posible gracias a la literatura y conocimiento de una lengua extranjera: «A Gallegos Lara le son familiares los clásicos. Tanto los de nuestra lengua, como los franceses, cuyo idioma domina. No le son extraños los de la antigüedad ilustre. Ha gustado el sabor de las aguas eternas y se ha embriagado con los añejos vinos» (811).

De la Cuadra destaca este anhelo por *el viaje* en Pareja Diezcanseco, en quien resalta la vida dura que tuvo que vivir en Nueva York. En un primer momento es la necesidad de irse: «...era casi un muchacho cuando se dio cuenta de que Guayaquil es tan chiquito que se recorre de punta a punta en media hora de tranvía, y el Guayas tan angosto que se cruza en media hora de vapor» (816). En un segundo momento está la necesidad del regreso tanto imperativo vital como sentido de identidad con el país:

> Y después, la ecuatorianidad... Norte América nacionaliza. [...]
>
> De haber perseverado Pareja en el combate cuerpo a cuerpo que libraba en Nueva York contra la vida, habría quizás conseguido el triunfo de no regresar, o sea, de enraizar en la tierra exótica.
>
> *Pero su ambición no se compadecía con eso.*
>
> *Y emprendió la vuelta.* (817, énfasis añadido)

De Abel Romeo Castillo celebra sus estudios en la Universidad de Brunswick, primero, y luego su doctorado en la de Madrid. Pero, al mismo tiempo, a De la Cuadra le parece muy importante la visión que, desde España, pudo construir Castillo sobre el lugar de su nacimiento y señala como una obra mayor el trabajo que Abel Romeo publicara en 1931 en Madrid: *Los Gobernadores de Guayaquil del siglo XVIII. Notas para la historia de la ciudad durante los años 1763 a 1803.* Y, al final de la silueta, el festejo por lo aprendido durante *el viaje* y por lo que significará el retorno, en términos creativos, para el país:

> Gracias a Castillo, Guayaquil tiene dónde leer fidedignamente la historia de uno de sus periodos más interesantes. Castillo regresa a su ciudad natal.
>
> *Trae el ánimo esforzado. Viene caudaloso de energía. Dispuesto a trabajar.* (828, énfasis añadido)

Cuando escribe la silueta de Jorge Carrera Andrade[7] destaca su periplo por Europa. «Saltó el charco» y la manera cómo el poeta va escribiendo sobre las ciudades por las que camina, se detiene un párrafo para describir lo que fue la experiencia de Carrera Andrade en París, invitado una temporada por Gabriela Mistral, «hasta que sonó la hora del regreso al terrón» (833). Se congratula con el éxito de Víctor Mideros en el Vaticano y en Nueva York y también con la lograda madurez de su pintura, a la que el artista, al momento de la escritura de la silueta, se consagraba afincado nuevamente en Quito. Me interesa señalar aquí la simpatía y el respeto con los que De la Cuadra observa la visión del arte que atribuye a Mideros y con la que, muy probablemente, no concordaba:

> El concepto que Mideros tiene del arte, viene conformado por sus características intrínsecas como pintor. Piensa —así— en un arte trascendental, tal una filosofía del sentimiento. Como una superestructuración de la emoción generalmente humana. Arte que sea lenguaje universal y que exprese fórmulas totales. Arte que no hable en dialecto. Que no prenda al terrón como un fruto oriundo. Que irrumpa límites. El gran arte —dirá— no tiene fronteras. Que nada, pues, se las cree. Que nada lo localice.
>
> Esa es su opinión. (840)

Esta última frase hace pensar a Humberto Robles que se trata de una sutil toma de distancia de la posición de Mideros. Para sostener esto, Robles compara esta posición con la que en la silueta de Carmita Palacios esgrimirá De la Cuadra en el sentido de resaltar los «temas fecundos y capaces de asombrar» de nuestra tierra (*Testimonio* 91 y 92). De todas maneras, me parece que esa simpatía, que ciertamente es mera intuición mía, por la posición de Mideros tiene que ver con la admiración que en De la Cuadra genera *el viaje* en tanto posibilidad de confrontar el país con el mundo; como ya está dicho más arriba, al decir contemporáneo, el desarrollo de la tensión local con lo global. Así, De la Cuadra, que siempre rinde homenaje al conocimiento de los clásicos, también cita con orgullo el contacto de lo nuestro con el mundo cuando cuenta que el músico Gustavo Bueno, llegado a París, consigue ser recibido en las clases del maestro Alfredo Cortot, «que es posiblemente el primer pianista francés, y uno de los mayores del mundo...» (844), y, al mismo tiempo, insisto, ese recorrido por el mundo es entendido como un proceso de aprendizaje que culmina, de manera climática, en la tierra natal, donde, como dice en

7. En las doce siluetas, De la Cuadra solo señala la fecha de nacimiento de dos autores: Carrera Andrade y Augusto Arias, ambos nacidos, según él, en 1903; tal vez un guiño, al que somos dados los escritores, toda vez que el mismo De la Cuadra nació en ese año.

la silueta de Bueno, éste «escucha la música perfecta que le hace en el oído la emoción augusta...» (845).

La idea del regreso como un imperativo está expresada con mucha claridad en la silueta de Wenceslao Pareja, acerca de quien celebra su trabajo en EE.UU., Centroamérica, en Brasil, Francia y Bélgica, hasta que «lo sorprendió la necesidad implacable del regreso. A los ecuatorianos en el exterior les ha sonado la hora de la vuelta sin demora. Sopla hacia la patria el viento» (861-862). Pero *el viaje*, como ya lo he indicado, también es, para De la Cuadra, un aprendizaje que permite insertar el mundo en el tronco del país. Vuelvo a la silueta de Alfredo Pareja Diezcanseco: De la Cuadra, como parte del estilo de estos escritos biográficos y críticos, lo hace concluir una idea que, a lo largo de *12 siluetas*, De la Cuadra ha reiterado:

> —De mi aventura he obtenido dos ventajas. Primeramente, he aplacado mi sed de viajar. Luego, he adquirido una visión más amplia del mundo. Potenciándola, ya serenada como está, lograré hacer novelas en que palpite un ritmo más universal. Eso no significa que pierda mi terrigenismo. Por lo contrario, lo afirmaré. (818)

Esta urgencia por el país, entendido como la tierra natal, como la geografía primigenia, sin que se tenga que prescindir del mundo, es más, con la necesidad de incorporar al mundo en la aldea, tal como lo planteó Martí, se sintetiza en un trabajo teórico de 1933 en el que sostiene De la Cuadra desde la teoría marxista:

> ...al arte le da sustantividad la clase social que lo entraña, y lo adjetiva la nacionalidad, entre cuyos medios al objeto obran los factores físicos (étnicos, geográficos, etc., o sea, todos aquellos que, a lo largo de las edades, han venido elaborando la nacionalidad, es decir, según se ha definido justamente la comunidad de cultura). («El arte», 53)

Y, para que no se vaya a prestar esta posición a malentendidos o a las manipulaciones por parte de aquellos que prefieren olvidar que han nacido en estas tierras, añado la aclaración del propio De la Cuadra:

> El planteamiento de los anteriores enunciados libra de pensar que al tratar del arte ecuatoriano, como tal arte ecuatoriano, se preconcibe ánimo de clausurar el arte dentro de recintos estaduales; lo que sería simplemente absurdo y constituiría un flagrante contrasentido para quien estima el arte como de orientación clasista inherente a su naturaleza misma. («El arte», 53)

José de la Cuadra creyó en nuestro país, lo consideró una tierra en donde debía construirse un proyecto nacional que contemplara la diversidad; y también creyó en la necesidad de asomarse al mundo para aprender, para crecer, para entender de mejor manera el país que se ha dejado y regresar a él con la sapiencia necesaria para transformarlo. No desdeñó al mundo; lo vio como una fuente inagotable del aprendizaje que debíamos insertar en nuestro tronco local.

En una línea de continuidad con dicho planteamiento intelectual, la construcción de la identidad cultural de nuestro país, entendida como una de las tantas funciones del arte y la literatura, por más que los publicistas noveleros de la posmodernidad quieran negarlo, es una tarea aún inconclusa, necesaria y permanente. El testimonio de José de la Cuadra, en este aspecto, continúa vigente. En *el viaje*, la partida y el regreso son las dos instancias que requieren los descendientes de Ulises para la persistencia de su odisea en la memoria. ✤

Nayón, septiembre 3, 2003

Trabajos consultados

Carrión, Benjamín. «Segunda parte. Los que vinieron. Capítulo sexto», *El nuevo relato ecuatoriano. Crítica y antología*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, 2a. ed. revisada, pp. 135-138.

De la Cuadra, José. *12 siluetas. Obras completas*, prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, pp. 789-862.

—— «Personajes en busca de autor», *Obras completas,* prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, pp. 964-967.

—— «El arte ecuatoriano del futuro inmediato», en *Crónica del Río*, No. 1, Guayaquil, septiembre-octubre 1986, pp. 50-55.

Martí, José. «Nuestra América», en *Antología mínima,* t. 1, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1972, pp. 241-250.

Robles, Humberto. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra,* Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

—— «*Los monos enloquecidos* en el país de las maravillas: paradigma, zonas de contacto, zonas de 'macidez'», en *Kipus: revista andina de letras*, No. 7, Quito, II semestre 1997, pp. 35-46.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

«La Tigra»: «tan viva como un pez en una redoma»

Raúl Serrano Sánchez

En torno a una visión: mujer y sociedad en los 30

Los narradores del «Grupo de Guayaquil» supieron darle a la mujer, como personaje novelístico, un papel y dimensión sorprendente,[1] sobre todo por el hecho de que a través de esas mujeres ellos no solo que transmitieron la noción que respecto a ellas se tenía posterior a la revolución liberal de 1895,[2] que en términos jurídicos no varió tanto, sino que su tratamiento no se quedó en lo esquemático y convencional, esto es, en pretender por el hecho de estar inmersos en una cultura, en una sociedad donde el machismo es un fenómeno

1. Al respecto, Hernán Rodríguez Castelo señala que «En *Los Sangurimas* y *Don Goyo* la novela del realismo social nos había dado ya estupendas figuras masculinas, y otras vendrían después en *Juyungo*, *La espina*, *Segunda vida* y *El chulla Romero y Flores*. Pero como heroína de novela, Baldomera está, y hasta ahora, poco menos que sola. (Esa Tigra, admirable, de José de la Cuadra no desbordó las medidas del relato corto, lo cual no obsta a que haga par con la mulata de Pareja en un retablo casi desierto)». «Baldomera, gran figura femenina del realismo social ecuatoriano», introducción a Alfredo Pareja Diezcanseco, *Baldomera*, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 76, s.l., Ariel, s.f., p. 9.
2. Una de las conquistas a favor de la mujer que logró la revolución liberal fue la opción del matrimonio civil y el divorcio que hasta entonces eran manejados como parte de las relaciones de poder por la Iglesia Católica. Según el historiador Enrique Ayala Mora: «Luego de haber sido presentado en varias legislaturas anteriores, en 1902 el Congreso aprobó una ley que establecía el matrimonio civil, el divorcio. Cuando el proyecto era discutido en las cámaras, los obispos del Ecuador se lanzaron en una campaña de agresividad sin precedentes para impedir su aprobación. El matrimonio, decían, es un sacramento y está dentro de la exclusiva competencia de la Iglesia, se intenta, 'autorizar el concubinato público'». (*Historia de la revolución liberal*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2002, 2a. ed., pp. 304-305).

que la constituye y expresa,[3] darnos personajes que no pasaban de ser sujetos mirados, contemplados desde fuera, que es precisamente uno de los factores que reproducen ciertas posturas ideológicas y políticas respecto a la mujer, que, en el caso de los novelistas del «Grupo de Guayaquil», no solo tiene que ver con la mujer de la urbe sino también con la desplazada, la del campo, la montuvia y la chola, esta última proveniente de la zona del manglar, de las islas. Además, recordemos que para la década de 1930 en que irrumpe la obra de estos autores, en el Ecuador persistía una legislación (de enorme resonancia machista) que atentaba contra la mujer, a tal grado que la reducía a objeto de propiedad; cuerpo legal que le otorgaba al hombre «derechos» que sin duda eran parte de esa concepción de relaciones de poder y dominación. Por ello, en un artículo de 1932 publicado en el diario *El Día* de Quito, el siempre anticipado Pablo Palacio, anota y profetiza:

> Cualquier día de estos va a estallar la gran revolución de las mujeres contra el artículo 24 del Código Penal, que autoriza al marido para matar a la mujer que no le ama; ahora que no se conquista a la mujer por la fuerza, sino con un clavel en el ojal, con un par de guantes, con un bastón y con una hermosa caída de ojos en una tarde primaveral.[4]

Ese horrendo artículo al que alude Palacio, sin duda, es reflejo obvio de lo que en sociedades como las nuestras, gobernadas por un capital masculinizante, consideraba como «normal» el que un hombre, no solo al no sentirse amado sino al saberse «traicionado», tenía todas las prerrogativas para acudir a la violencia como método o recurso para lavar la deshonra de la que ha sido víctima por parte de la mujer adúltera; práctica muy común en otras culturas del orbe judeo-cristiano, y contra la cual las organizaciones a actuales de mujeres no cesan de luchar.

Las mujeres de las que se ocupan Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, Alfredo Pareja Diezcanseco, Demetrio Aguilera Malta, y, el «mayor de los cinco» como lo llamó Pareja Diezcanseco[5] a José de la Cuadra, un verdadero vir-

3. Sobre este hecho, el sociólogo Hernán Reyes A., observa. «Así, el machismo no es sólo una mera ideología sino todo un discurso que estandariza y homologa a sujetos dispares entre sí con el fin de subordinarlos. No sólo tiene impactos negativos sobre las mujeres sino sobre otros hombres subordinados. No sólo está relacionado con la sexualidad sino con la política y las identidades sexuales también». «Relaciones de género y machismo: entre el estereotipo y la realidad», en *Íconos: revista de Flacso Ecuador*, No. 5, Quito, agosto 1998, p. 93.
4. Pablo Palacio, «La propiedad de la mujer», en María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito, Librimundi, 1991, pp. 447-448
5. Cfr. Alfredo Pareja Diezcanseco, «El mayor de los cinco» (1958), prólogo a las *Obras com*

tuoso del arte de contar, anticipador del realismo mágico latinoamericano del siglo XX y protagonista, junto a Pablo Palacio y Humberto Salvador de la vanguardia literaria del 30, tiene y no que ver con esa mujer de la realidad a la que ellos trataron en su oficio de vivir y de reinventores de otras realidades, con las que convivieron en el tráfago, la vorágine de la noche o la desolación de esos pueblos abandonados por Dios y a veces también por el diablo. Mujeres de carne y hueso, a las que no traicionaron desde su honradez intelectual y de creadores al llamarlas «hembras», porque en medio del trópico no era un insulto sexista, solo otra dimensión, cargada de esa intensidad que el cuerpo en el calor de la selva o del asfalto provoca. No traicionaron a esa mujer porque, quizás es en su obra donde hay una lectura, nada compasiva, ni recargada de esa grandilocuencia que una retórica seudopolítica y limitada del momento supo ignorar; tal vez como consecuencia de un acomodo con los prejuicios propios de quienes manipulaban ese discurso que no pasó de mirar —ahí sí mirar— desde fuera a la mujer, convencidos de que primero había que derrocar «al monstruo del sistema opresor» para luego pensar en quienes también eran, son parte, sujetos, del juego político y social: las mujeres de todos los niveles, de todos los lados y contra las que todo un corpus jurídico la ponía en desventajas abismales frente al «sexo fuerte». Por eso Alfredo Pareja Diezcanseco no oculta su asombro de los logros que De la Cuadra consigue al estructurar personajes mujeres como las que protagonizan «La Tigra»:

> Al mover estas tres mujeres y sus aventuras, ha logrado De la Cuadra una penetración psicológica muy difícil de conseguir, sobre todo cuando en escritor hombre interfieren personajes mujeres. Irrumpir en la naturaleza femenina y andar por entre ella con soltura, fuera suficiente merecimiento, pero, a más, el autor demuestra en este cuento-novela un conocimiento admirable de la total condición humana, en cuya expresión, como siempre en Cuadra toma parte activa la fértil categoría universal de lo irónico.
>
> Yo, a la verdad, no he leído nunca en literatura nativa una mejor presentación de la conducta femenina sádico-masoquista, ni tan bella ni tan magistralmente conseguida, como tampoco recuerdo nada que se haya escrito aquí que dé con más fidelidad la imagen del baile montuvio, a pesar de la lubricidad de algunas escenas y uno que otro exceso explicable por la época en que el relato fue hecho.[6]

Mérito mayor para esa novelística es preservar, como sucede en toda gran literatura, el estatuto de profética, de anticipadora. Estimo que muchos elementos a nivel sociológico, antropológico y político, subyacen en esas histo-

pletas de José de la Cuadra, en *Ensayos de ensayos I*, Quito, Colección Básica de Escritores Ecuatoriano, vol. 36, 1981, pp. 59-98.

6. Alfredo Pareja Diezcanseco, *op. cit.*, pp. 83-84

rias memorables, hasta hoy no superadas como *Las cruces sobre el agua* (1946), suerte de Guernica del trópico; *El muelle* (1933), un texto donde la mujer (María del Socorro Ibáñez) monologa con su cuerpo, el deseo, las irrazones, la vehemencia, que el medio le lanza para arrebatarle las posibilidades del gozo, del erotismo; *Don Goyo* (1933), que es la memoria de aquellos abuelos que nunca mueren porque son el espejo, los pedazos de un pasado que siempre tendremos que rearmar, y en donde el lenguaje mítico de los mangles es el lenguaje de la vida de personajes como la voluptuosa Nica o Cusumbo, y a través de él, de ellos, el primitivismo del sexo, el deseo y la «hembra», que nos guste o no son «señas particulares» de quienes desde su peculiaridad también nos configuran y resisten; *Yunga* (1933), trozos de un cuadro expresionista donde los fantasmas habitan un mismo calabozo: la realidad que no les permite conocer o engañarse con algo parecido a la dicha; y *Los Sangurimas* (1934), que con «La Tigra»[7] son parte de esa otra teoría o argumento para construir otra noción, otra idea de una nación (atravesada por la diversidad y la diferencia) de equidad sin restricciones de género y solidaridad; donde el atropello al otro no sea una cultura fuerte (hegemónica) y contundentemente humillante.

Textos que sobreviven porque son parte de un imaginario que se forjó con calidad estética, sin que esto quiera decir que por poseer, como ocurre con toda gran novela, indicios, referentes que nos explican sociológicamente, políticamente un momento histórico, se trate (durante mucho tiempo fue una idea que se impuso) de «documentos» de ese calibre, o de ser una literatura exclusivamente documental, lo cual es hacerle poco favor.

Personajes desnudos

El carácter, la pintura del personaje mujer en el discurso de los narradores del realismo social del 30, marca y señala, es síntoma clave, la ruptura con la novela del romanticismo tardío exhibido en la segunda mitad del siglo XIX con *Cumandá (1879)* de Juan León Mera, o en ese proyecto ni siquiera modernista, frustrado y frustrante, aunque excelente ejercicio de estilo, titulado *Égloga trágica* (1956) del colonialista Gonzalo Zaldumbide. La visión idílica, tramposa, maniquea o terriblemente moralista y moralizante de la mujer es sustituida por la capacidad expositiva y ya no prejuiciada de los nuevos nove-

7. «La Tigra» se incluyó por primera vez como parte del cuentario *Horno*, en la segunda edición realizada por Ediciones Perseo de Buenos Aires en 1940 con prólogo del vanguardista Carlos Mastornardi, dentro de su Colección América. La edición que manejamos es la que consta en la no superada *Obras completas* (prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco; recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum), Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, pp. 415-447.

listas en donde ese actante (travestido de mujer, en la metáfora) es capaz de sentir, pensar, desear, reaccionar, cuestionar, condenar, maldecir, llenarse de lujuria, reivindicar su cuerpo, su sexualidad silvestre, su género, a partir incluso de los temores heredados o impuestos por todo un aparataje ideológico del que es víctima desde la familia, la iglesia, la escuela, el trabajo, la ciudad o el ámbito en donde esa mujer respira; un personaje que ahora se equivoca, que no oculta su pureza instintiva y su condición de animal puro, que busca en medio de la desazón de la derrota, del desprecio generado por quienes ostentan el poder, que no solo es el patrón, también el cura, el milico, el jefe político, el maestro de escuela, el revolucionario sin escrúpulos, e incluso su hombre (el amante) con quien puede acceder al goce en tanto este es entendido (de ahí lo vital, lo que implica como elemento interpretativo de un discurso que no solo se contentaba con «contar», sino con condenar) como el puente «natural», obvio para encontrarse con el otro, convivir, establecer una alianza en la que la paz puede ser sinónimo de resignación obscura, secreta; de contenerse frente a los abusos que ese deseo ha desintegrado al convertir la convivencia y el amor (en los cuentos de De la Cuadra y Gallegos Lara esto es una constante) en una institución donde los derechos del más fuerte se imponen (todo el cuerpo legal de la época a la que nos remiten sus textos era diferente, reaccionario, absolutamente masculinizado; no creo que en la actualidad, ya en la práctica, las variantes sean mayores), donde las razones del amor pasan a un segundo plano porque —dialéctica perniciosa— la sociedad androcéntrica así lo ha sugerido, así lo entiende, así se explica y «funciona».

Por ello es valedero que los personajes mujeres recreados por Gil Gilbert en *Yunga*, Alfredo Pareja Diezcanseco en *Baldomera*, Aguilera Malta en el cuento «El cholo que se vengó» que forma parte del libro *Los que se van* (1933), donde propone una diapositiva de la visión del hombre que al «vengarse» solo reconoce su condición de pérdida, de autoexiliado a ese infierno en el que no sabe qué lo espera con su masculinidad doblegada; así mismo Gallegos Lara en «Era la mama», donde la mujer que ha ofrecido cobijo en su cuerpo al extranjero, al foráneo de su vida, luego tiene náuseas de saber que con quien compartió el placer es el asesino de su hermano; o las mujeres alucinadas y alucinantes que habitan cuentos de José de la Cuadra como «Sangre expiatoria», donde Macaria Pono, mujer hombruna, según el narrador, tiene que beber de la sangre de un inocente efebo, de raza indígena, para superar los estragos del tiempo, o seguir vagando en su locura; o «La solterona», historia de Genara Frugone (expresión de una de las variantes del mestizaje: su padre es italiano, su madre una mulata) debe callar su «pecado» de amor en homenaje a los prejuicios y convencionalismos de una sociedad que, intolerante y mojigata (sin duda por conveniencia y convicción), no le disculpará haber tenido relaciones con el padre Malatesta, por lo que el narrador apunta:

> Como un problema ya sin posible solución, quedó ignorado para siempre entre las viejas y deslenguadas comadres de la cuenca del río Caracol, el por qué Genara Frugone murió solterona.[8]

Esa condena de Genara, que la ejerce desde su silencio, también es la del cura Mata, quien conoce la historia y sabe que Genara, a pesar de la fugacidad de esos encuentros, sin duda logró desafiarse y desafiar, pisar el paraíso, ese que al cumplir 40 años ya dejaba de ser su ilusión mayor.

Resulta valedero que estas mujeres no solo hayan sido testimoniadas, atravesadas por el ojo de quien al saberse parte de una ideología que las avasallaba, hubiera optado por «tomar partido», porque al fin el machismo impone su espíritu de cuerpo, es más lo legitima, pero en actitud autocrítica (ningún creador puede mentirse) los narradores del «grupo de Guayaquil» eligieron configurar a esas mujeres personajes como parte de un mundo al que fueron fiel (desde adentro) a la hora de fijarlo con las palabras. Pues la noción de vida que nos transmiten ellas, en tanto personajes, no se queda en la conmoción, ni la mera observación displicente.

Son mujeres como la Tigra que saben imponerse y defender su geografía, incluso negando, desconociendo el cuerpo legal (evidencia del orden hegemónico de afuera) que busca volverlas al camino correcto, a una sensatez que significaría renunciar, aceptar la sumisión como una realidad en la que su voz, sus palabras, ideas, pasiones, deseos, podrían ser postergados porque, lo que cuenta en ellas es lo que manda (¿otro juego del poder?) en el campo del deseo, la lujuria, ese equívoco del amor que, lo supo Genara Frugone, no pude ser una ilusión cuando rebasa las cárceles de la razón y de las hipocresías.

Para los narradores del 30 lo sexual es un tropo central, «fuente natural de la vida», que fluye y refluye a lo largo de sus historias, pues así marcan y demarcan una erótica con la que naturalizan aquello que la razón civilizatoria, desde las represiones, ha encasillado o ha limitado como tabú o reglas que alteran su cauce. Por ello es oportuno lo que respecto al tema, como obsesión temática de sus contemporáneos, apunta Pareja Diezcanseco:

> Por otra parte, sépase bien que la insistencia en lo sexual proviene, sin duda, del primitivismo de la sociedad montuvia, no depravada, pero sí sumida aún en las fuentes naturales de la vida: incesto, amor con forzamiento, lucha física para el placer, travesura constante y burla agria de la sensualidad...[9]

8. *Obras completas*, p. 561.
9. Alfredo Pareja Diezcanseco, *op. cit.*, p. 77.

Compromiso y autenticidad

Sabemos que gran parte de los autores del 30, excepción de un Pareja Diezcanseco, adscribieron o simpatizaron con el marxismo que para entonces era un fantasma que recorría América Latina; difusión a la que contribuyó el peruano José Carlos Mariátegui con su mítica revista *Amauta* (1922).

Todos fueron hijos y testigos de eventos históricos brutales como la masacre de trabajadores y pobladores del puerto de Guayaquil del 15 de noviembre de 1922, obra de un decadente y supuesto gobierno liberal. Unos niños, otros adolescentes ya, participaron de esos combates en donde las mujeres (Pareja Diezcanseco lo recrearía excelentemente en la novela *Baldomera*) tuvieron un rol que de muchas maneras se les escamoteaba. Ellos fueron testigos oculares de los abusos de una clase —grupos oligárquicos— surgidos de la nueva realidad política que forjó la revolución liberal de 1895; testigos de la perversidad de banqueros que no se diferencian, en mucho, de los posmodernos de ahora. Asistieron a los hechos de la revolución juliana de 1925 liderada por la oficialidad joven del ejército, que se da como reacción a un ambiente político y social viciado de múltiples arbitrariedades. Por tanto su palabra, la escritura de esos adolescentes aún, se mezcló, fusionó, de esa fuerza que una crisis, un tiempo nuevo, debía provocar. *Los que se van: cuentos del cholo i el montuvio* es un libro fundacional porque por primera vez en el Ecuador la literatura dejaba sus ropajes de solemnidad y aristocrática pureza, para convertirse en instrumento, arma (sin renunciar a su condición primigenia de ser arte) de aquellos actores que en su mayoría eran parte de esas cruces que flotan en el mar de una memoria que se pretendía, y pretende, minimizar o convertir en pasto del olvido.

De la Cuadra fue militante de Partido Socialista Ecuatoriano (PSE) fundado en Quito en 1926; tener como profesión la abogacía le permitió estar en litigios varios junto a los «pobres de la tierra» con quienes echó, según el decir martiano, «su suerte», que lo llevó a enfrentar a gamonales y estafadores crápulas. El guayaquileño, igual que el peruano José María Arguedas (le sucedió con los indios, a quienes se vinculó por una maldición que Arguedas terminó agradeciendo de por vida a su madrastra) conocía el alma, esa parte de claroscuro que es la de todo hombre, en este caso la de montuvios y montuvias del litoral a los y a las que en todo instante (su magistral ensayo *El montuvio ecuatoriano* [1937],[10] está en esa dirección) reivindicó sin demagogia, sin caer en falsas y fatalistas posturas de «salvador» o de liberador de quienes

10. Cfr. José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*, edición crítica de Humberto E. Robles, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Libresa, 1996.

supieron confiarle no solo sus líos con la ley, sino la poesía de su mundo secreto, silvestre, inocente; pero también brutal, sin que esa brutalidad tenga que ser entendida como sinónimo de barbarie, sino como parte de un corpus, de unos códigos que conforman la cultura, la de ellos y la nuestra, de los hombres del campo del litoral. Su militancia política no le impidió a De la Cuadra (no pecó de dogmático) ver su entorno con criticidad. Paisaje en que el montuvio y su pareja convivían; las estafas de las que eran objeto, de cómo los «blancos», los que venían de la ciudad «civilizada», se aprovechaban de su inocencia, lo suficiente como para llamarlos «salvajes» cuando les convenía o «ignorantes» (categoría propia del discurso hegemónico, civilizador) cuando les resultaba favorable. Criticidad (en la vida cotidiana De la Cuadra era, al decir de Benjamín Carrión, un sujeto «gratísimo al diálogo, despacito y circunspecto, desparramaba su agudeza crítica, honda de comprensión y, casi siempre, implacable de severidad»)[11] que lo llevó a descifrar, quizá dentro de las repuestas de Mariátegui, a esos hombres y mujeres; asimilar, desde el respeto, o sea desde el reconocimiento de las diferencias y las particularidades, al otro. Por ello, la literatura de José de la Cuadra no buscó «explotar» como lo hubiera hecho un aprovechado farsante lo que esas criaturas le compartían, le provocaban y le incitaban. Quizás el viaje del escritor por esas geografías es el primero, junto al que emprenden sus contemporáneos, a ese Ecuador hasta entonces inédito, que los escritores del siglo XIX no pudieron, excepción de los costumbristas, y entre ellos, ya entrado el siglo XX, José Antonio Campos, percibir ese «país secreto» (hay que destacar que en el proyecto intelectual y político de De la Cuadra, la idea de país o nación es integradora, sin que esto implique dejar de reconocer lo que de heterogéneo y diverso convive en esa «comunidad imaginada»)[12] poblado por mujeres que solo saben del amor por las lecciones heredadas, por lo que los fantasmas de su imaginación y de la noche, la carne, les transmiten. Un «país secreto» que se reencuentra con el otro a través no necesariamente de quienes se creían con derecho, como los conquistadores españoles, «sus ancestros» naturales, casi divino a imponer la excepción, la exclusión, como repudio a lo «popular», a lo «bárbaro», lo no-elegante; cuando es, precisamente, eso no-elegante, poco decente, marginal, lo que nos ha ido acercando a otra idea (el de la diversidad) del país, en el que tampoco podemos condenar o desterrar a quienes, algunos como los poetas

11. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano* [1958], en *Obras*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981, p. 435.
12. Cfr. José de la Cuadra, «Personajes en busca de autor», en *Obras completas*. En este ensayo, de 1933, De la Cuadra anota lúcidamente lo siguiente: «Pero una y otra literatura, por mucho de sus fines distintos, contradictorios, *coinciden en atraer al personaje nacional*. Entienden que siendo más regional se es más mundial, como siendo más inmediatamente humano se es universal», p. 966 (La cursiva es nuestra).

modernistas, llamados «decapitados», son parte de la tradición literaria, y ostentaban un origen social o de clase elitario.

Esa sed, ansiedad por transformar el mundo, la sociedad de su tiempo, lo llevó a De la Cuadra a proponer una literatura que definió como de «protesta y denuncia», con la que pretendía desplegar una estética o contradiscurso que resistía al «feísmo y al arte por el arte» como expresiones de la cultura burguesa;[13] e incluso estaba convencido que «Sólo la realidad, pero nada más que la realidad. Es el lema nuevo».[14] Hecho que en ningún momento influyó para que De la Cuadra planteara el cartelismo o lo panfletario como salidas.

Su postura estética no hace concesiones a nada. Sabe que a la hora de la escritura, el arte, la literatura, con todos sus enigmas y sus «más allá», que desbordan lo ideo-político, es lo que se impone. De ese propósito, nos dan cuenta sus cuentos y sus «novelinas» más celebradas; lo que ellas expresaron en su momento, lo que suscitan a nuestros sentidos actuales es lo que el arte auténtico —solo él puede generar—: polisemia, hermenéuticas entrecruzadas, decires y paradojas, equívocos posibles, certezas que vamos redescubriendo conforme nos adentramos a ese bosque en que los elementos del monte, de ese reino que la civilización, un mal aplicado y entendido progreso, llevaron a que se convierta en tierra baldía.[15] Vale preguntar: ¿qué queda de ese universo?, ¿dónde se fueron a morir, a renacer esas Tigras, esos coroneles imponentes y macizos como el matapalo llamados Sangurima?, ¿dónde están con su lenguaje hoy vulnerado, violentado, por una televisión o modernización insensible que les arrebató el habla? ¿Dónde están todos ellos?

Habrá que darles la razón a los que firmaron ese insolente libro iniciático: *Los que se van;* pues en verdad que los montuvios se han ido «pa'el barranco», o sea a ese pozo relativo del olvido. Si bien se fueron de un escenario, resucitaron en otro: el de las palabras y la ficción.

Es bueno saber que de todo ese mundo, esos fantasmas, esas mujeres que en su hora, en su medio, con su condición de supuestas salvajes impusieron su voz, su presencia venciendo muchos obstáculos ante o junto a esos hombres que «el olor a cacao» les llega como el perfume del cuerpo amado; sí, es bue-

13. Cfr. «¿Feísmo? ¿Realismo?», en *Obras completas*, pp. 971-974. Este artículo data de 1933, y es una suerte de poética respecto al proyecto intelectual y escriturario de J. de la Cuadra.
14. Cfr. José de la Cuadra, «Enrique Gil Gilbert, el autor de Yunga», en *Obras completas*, pp. 804-808.
15. Benjamín Carrión advirtió en su momento como en la cuentística del guayaquileño lo propagandístico no afecta a lo estético: «Y es por eso que la narrativa de José de la Cuadra es capaz de llegar más lejos y más hondo en su papel de influenciadora en lo social: no descubre el juego propagandístico —si es que lo hay—; solamente cuenta, con tanto verismo, con tanta 'documentación humana', que las escenas narradas van apareciendo con facilidad extraordinaria ante el lector, en lo visual, en lo auditivo, en lo olfativo y en lo táctil». *El nuevo relato ecuatoriano, op. cit.*, p. 438.

no saber que nunca se fueron a pesar de que hubo quienes (sobre todo en la década de 1960) en ejercicio de un parricidio arbitrario y explicable dialécticamente, quisieron matarlos. Sucedió que fallaron porque todo ese mundo es parte de nuestro presente (de una memoria en permanente muda) a través de una escritura que como «La Tigra» nos transmite otras versiones no de la supuesta realidad de entonces, sino de esas realidades, llámense verdades, que siempre han estado aquí vestidas de mentira, aguardando como *tigras* que saben que su hora siempre estuvo y está en medio de su reino, nunca fuera de él.

«La Tigra»: un personaje y sus claves

Lo supo De la Cuadra. Por eso, para entrar al universo de una novela corta (eso de novelina como que suena a desdén) como «La Tigra»,[16] merodear en torno a sus símbolos y simbólica, a su armado, hay que recordar lo que, con olfato y estrategia de gran fabulador, el autor nos advierte:

> Los agentes viajeros y los policías rurales, no me dejarán mentir —diré como en el aserto montuvio—. Ellos recordarán que en sus correrías por el litoral del Ecuador —¿en Manabí?, ¿en el Guayas?, ¿en Los Ríos?— se alojaron alguna vez en cierta casa de tejas habitada por mujeres bravías y lascivas... Bien; ésta es la novelina fugaz de esas mujeres. Están ellas aquí tan vivas como un pez en una redoma; solo el agua es mía; el agua tras la cual se las mira... Pero, acerca de su real existencia, los agentes viajeros y los policías rurales no me dejarán mentir.[17]

De la Cuadra, como sucede con los artificios narrativos de Borges, nos está «recordando» que lo suyo no es un invento (efecto de negación, poner en duda lo ficcional y el estatuto de lo «real»); que la historia de la Tigra como tal, lo sugiere, no lo dice, le fue referida, y que el agua en que se mueven con su drama los personajes, esto es, su mediación como narrador, es lo único que le pertenece. Sin duda todos sabemos que eso y todo lo demás es de su cosecha, pero como se trata de un diestro narrador, o sea un gran demiurgo, inaugura muy bien su mentira, aunque, para que los hechos narrados no se caigan

16. Sin duda que «La Tigra» es una novela corta, aunque su autor la llamó «novelina fugaz». Sobre esto, es interesante lo que Alfredo Pareja Diezcanseco anota: «*La Tigra* es *una novela corta*, una novelina con todas las exigencias del género», *op. cit.*, p. 82 (Las itálicas son nuestras). Sobre la novela breve, cfr. el ensayo de V. Shklovski, «La construcción de la 'nouvelle' y de la novela», en Tzvetan Todorov, edit., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1980, pp. 127-146.
17. José de la Cuadra, «La Tigra», en *Obras completas*, p. 415.

por falta de verosimilitud, el autor legitima el artificio de la verdad de terceros al anotar: «Los agentes viajeros y los policías rurales *no me dejarán mentir*...». Pero sucede que los aludidos sí le permiten al autor, metamorfoseado en narrador, plantear una gran mentira devenida en gran historia como «La Tigra». Según nos lo cuenta Humberto E. Robles, uno de los pocos y atentos estudiosos de la obra de De la Cuadra: «La Tigra» se escribió por 1935, lo que la torna contemporánea de esa suerte de hermana siamesa, *Doña Bárbara* (Barcelona, 1929) de Rómulo Gallegos, con la que las coincidencias y ciertas identificaciones resultan, más que interesantes, reveladoras.[18]

En esa pista falsa, que es la nota que antecede al relato, citada antes, el autor habla de una «casa de tejas» donde reinaban (esto es importante para ampliar la visión del personaje mujer en este texto) «mujeres bravías y lascivas...»; luego afirma que esas criaturas están «vivas como un pez en una redoma». Además es certero, lúcido, lo cual lo desvincula de esa visión paternalista (típica del machismo reinante): «solo el agua es mía; el agua tras la cual se las mira...». Esto es vital destacarlo: «el agua tras la cual se las mira», no anota *las miramos*, lo cual le hubiera dado otra connotación. Sucede que esa agua que es la escritura (suerte de andrógino) en ninguna de las cuatro instancias o momentos narrativos produce desequilibrios o ausencia de indicios, de datos, como para que la historia no prospere, ni la Tigra, que es Ña Pancha (jefa del clan de las Miranda), sea un personaje incompleto.

Si bien en la familia montuvia el patriarcado fue y es una constante, generadora de toda esa visión masculina y negadora de lo femenino, lo cual conocía de cerca De la Cuadra, con este texto se pone en crisis ese *statu quo* al que el escritor, sin renunciar al arte, lanza un piedrazo en el ojo de ese huracán donde los hombres siempre eran quienes implantaban el terror, ya sea en el campo o en la cama (recordemos lo que sucede con el coronel Sangurima y sus hijos, los Rugeles), mientras que a través de Ña Pancha Miranda esa versión se resquebraja: desde que sus padres fueron asesinados (no se sabe por qué) la mayor, Francisca, decide, al tiempo que ajusticia a los asesinos, asumir el control de la familia, que está integrada por sus dos hermanas menores: Juliana y Sara, el clan de «Las tres hermanas» que es el nombre de su mundo, ese otro Macondo sin «cercas» que existe descolgado de la supuesta «civilización», de espalda a sus leyes y dictámenes:

> Su predio minúsculo —ellas le dicen «la hacienda»— no es más grande que un cementerio de aldea. Pero, eso no importa. Jamás las Miranda han tendido cerca en los linderos, sencillamente porque no los reconocen. Se expanden con sus

18. Cfr. Humberto E. Robles, *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, pp. 174-182.

animales y con sus desmontes como necesitan. Talan las arboledas que requieren. Entablan potreros ahí en la tierra más propicia para la yerba de pasto.[19]

En este territorio (sucede con «El Miedo», los dominios marcados por Doña Bárbara) las leyes de los hombres de afuera y adentro no cuentan. En su ámbito la única palabra, la única ley válida, es la que dicta e impone la Tigra. Desconocimiento y legitimación del mundo de afuera, al que no se pertenece; mundo «civilizado» que mandó a los asesinos de sus padres y al hombre, el clarinetista que le revela lo inesperado e incluso cruel que tiene paradójicamente el amor, que en Ña Pancha resucita su desprecio (evidencia de un regionalismo que históricamente pesa de forma negativa) a los serranos, y que amenaza con alterar el orden impuesto por la Tigra.

Ante el orden manejado (es la década de 1930) por hombres cuyas ambiciones y apetitos de toda laya los lleva a perder la sensibilidad, está el contraorden de quien por sus arrestos, su temple, por haber sido capaz de enfrentar sola a cinco desalmados y dar rienda suelta a sus pasiones y alucinaciones, se ha impuesto entre los que la conocen como referente de respeto. No olvidemos que «Ella era la hija mayor de papá Baudillo, el más hombre entre los hombres, y de mamá Jacinta, la mujer más mujer...».[20] Los ancestros de la Tigra son de una fortaleza equitativa: el padre (gran macho) y la madre (mujer de una sola pieza) tienen lo suyo, no hay desnivel, por tanto ella es la síntesis perfecta de ese valor, de ese temple y audacia que la han tornado un mito, una leyenda. ¿Equidad de género?

Es muy interesante recordar cómo las define el narrador, que, insisto, no tiene la «mirada» de quien pretende otorgar en función de una supuesta superioridad o concesión falsa, los reconocimientos, los méritos de aquella que es vista como sujeto diferente y no como parte del eufemístico «sexo débil»:

> La hermosura de las tres hermanas no es únicamente rústica y relativa al ambiente. En justicia dondequiera se las podría calificar de hembras soberanas. Refieren los balzareños que las Miranda tuvieron un antecesor extranjero, probablemente napolitano. Sin duda a este abuelo europeo le deberán las tres la tez mate y las cabelleras de ébano lustroso, amplias como una capa; Francisca y Juliana, los ojos beige: y, Sarita, los suyos maravillosos, color uva de Italia.[21]

Sí, no solo se trata de mujeres bellas, sino que, como Doña Bárbara, también son «hembras soberanas», o sea que no estamos frente al trazado de la mujer que solo destacaba (la sociedad burguesa aún lo mantiene como «valor»

19. José de la Cuadra, *op. cit.*, pp. 154-155.
20. *Op. cit.*, p. 420.
21. *Op. cit.*, p. 417.

vital) ser hermosa; en este caso las tres tienen, ejercen su independencia, aunque, a la hora de los sacrificios —defensa del nuevo orden— sugerido por el brujo estafador Masa Blanca, Sara tiene que perder parte de esa soberanía. Reparemos que no es un hombre quien se la quita, es la Tigra, porque sucede que quien denuncia el cautiverio del que es víctima Sara es el agente viajero —hombre de la ciudad, de la civilización— Clemente Suárez Caseros, que la pretende en matrimonio, por lo que Sara es reducida al aislamiento (lo sugirió el brujo Masa Blanca porque como doncella, virgen, alejaría de la casa al «compadre», al demonio, al mal). Por tanto, Pancha determina (disposición mayor o versión de las formas del poder matriarcal) que Sara está mal de la cabeza, medio loca, por lo que debe estar alejada de todo, incluso de los deleites y placeres a los que ella y Juliana acceden con toda libertad, y que por el peso de la superstición más que de la culpa buscan la forma de limpiarse; lo que en parte creen conseguir cumpliendo con las instrucciones del estafador Masa Blanca, para quien la forma de no ser victimizadas por el «compadre», el demonio, es preservando, aislando de la maldad del mundo terrenal a Sara, dueña de lo que las hermanas han perdido, pero en la hermana menor se expresa como la evidencia de haberlo recuperado: su pureza, que es la inocencia sin la cual la posibilidad del mal deja de tener su encanto. Un rol que de una u otra manera no deja de ser la consecuencia de esas otras formas de la manipulación que un poder masculinizado (recordemos que la «autoridad» en la materia emana de un hombre, Masa Blanca) se reacomoda según sus intereses.

Tampoco olvidemos que, según el testimonio del narrador, «Desde los dieciocho años, la niña Pancha fue el ama. El jefe inexpugnable de su casa y de sus gentes. El señor feudal de la peonada».[22] Datos que nos dan el contexto político e histórico (a más de las fechas consignadas en los telegramas que envía la Intendencia de Policía del Guayas: 24, 26 y 28 de enero de 1935) en el que la Tigra ejerce su mando, su poder. No es que solo está para convertir a los hombres en esclavos de su lascivia, de las exigencias de su cuerpo; también está para mandar, imponer la ley contra los peones que desde su respeto condicionado por el temor (todo orden se ampara en formas de miedo y terror) han contribuido a difundir, a expandir la leyenda de la mujer indomable y su fortaleza. La Tigra al refundar, reestructurar la naturaleza del sistema económico político (feudalista) que manejó su padre, no descuida que el control de ese nuevo orden, del valor y sagacidad con que lo maneje, dependerá la preservación de su reino de libertad en el que, no hay que descuidar, otros también aportan su cuota para que sea posible; lo hacen desde su condición de «peones» o subalternos. Lo que revela que la libertad de unos es la escla-

22. *Op. cit.*, p. 420.

vitud de otros. Apunta el narrador: «No cabe resistir a la voz imperiosa. Es la patrona y la hembra que llaman en la voz de la niña Pancha: la patrona implacable y la hembra implacable».[23]

La Tigra, como Doña Bárbara, manda, goza e impone su ley como parte del disfrute, incluso desde lo carnal de esa libertad que la torna un animal indomesticable, dispuesta a defender con dientes y uñas su mundo, o sea su territorio no solo heredado por sus padres sino defendido por ella, porque cuando llamó por ayuda cuando atacaron a sus mayores, los peones prefirieron decir que nunca oyeron nada y la dejaron en su guerra que se defienda sola. Lo que sugiere que ese jugarse la vida de una mujer como Pancha, y en la de todas las Tigras (ahora sus luchas, desde variadas posiciones sociales así lo demuestran) o en la de cualquier otro mortal, solo cuenta el desafío contra toda frontera para renacer.

Parte de esa lucha, incluyendo la de la elección, la ejecuta Pancha y su hermana Juliana con total soberanía, no exenta a veces de desdén para con quienes son objeto y sujetos de esas batallas carnales, en las que no hay sometimiento del sexo «débil» ante el «fuerte», sino instrumentalización de las opciones del placer que se interpretan como parte de unos vínculos, naturales, en los que el alcohol obra como mediador para borrar las distancias y las diferencias de clase, esto es, entre patrona y peón. Dice el narrador:

> Muy de tarde en tarde, la niña Pancha trasega aguardiente. Gusta de hacer esto alguna noche de sábado, cuando el peonaje, después de la paga, se mete a beber en la tienda que las mismas Miranda sostienen en la planta baja de la casa-de-tejas.[24]

Antes de escoger a su compañero ocasional, nadie puede huir porque, de hacerlo, la Tigra los caza a balazos. Además solo cuando está «completamente borracha, necesita un domador». Ese gozo torrencial, sin límites, sin camisa de fuerza de moral alguna, muchas de las veces o siempre es posible en el carnaval que el alcohol instala como otro terreno de liberalización, factible por irreal, incluso el hecho de que Pancha prefiera que el «domador ocasional» sea un desmemoriado, es síntoma de que no quiere verse presa ni saberse atrapada, acosada, ni siquiera por los recuerdos de esas batallas donde, anota el narrador, «Momentos antes, esa misma cabeza ha sido devorada a besos profundos. Ahora, nada vale. Es como la almendra de una fruta exprimida. Fue gustada. Se la arroja.

—¡Largo perro!»[25] (p. 159).

23. *Op. cit.*, p. 419.
24. *Op. cit.*, p. 418.
25. *Op. cit.*, p. 419.

Es lo que no llegó a entender uno de esos domadores circunstanciales, Venancio Prieto, quien alguna tarde formuló comentarios inoportunos o le recordó a la niña Pancha lo que habían compartido; la Tigra, con el machete le extirpó «los belfos gruesos, abultados, de negroide». Pancha Miranda, con ironía, le dio sus razones: «—Tenías mucha bemba, Venancio, y hablabas feo. Ahora te la he recortado para que puedas hablar bonito».[26]

Venancio, como sucede en la otra de las prácticas del machismo latinoamericano, olvidó que aquello de «ser hombre» no se concreta en la idea de hablar feo o propagar lo que un cuerpo, femenino o masculino, otorga en la intimidad. Para Pancha la memoria de su entrega solo podía ser objeto de reconstrucciones que sus escogidos podían efectuar en soledad, no convertirlas en acto de feria ante cualquier escucha. Además, era norma que ninguno de los hombres, «domador ocasional» que Pancha escogía, tuviera posibilidad de recordar lo vivido. No, porque, la Tigra sabe que la memoria, desde la manipulación es otra forma, otra instancia, de ejercer poder y control.

Por eso, a la hora del goce es implacable, y no llega a la exclusión o selección donde pese lo racial: igual disfruta con un blanco, negro o cholo. Actitud depredadora, «devoradora» como en Doña Bárbara, que, leída desde el ángulo de nuestra historia política, hace contrapeso, se opone, a una de las prácticas comunes (hablamos de ese tiempo, ahora las reglas del juego de alguna manera no son las mismas) solo los hombres podían escoger, desdeñar e incluso llegar a la mofa. Circunstancia que no es que haya desaparecido, pero que De la Cuadra la exponga en, desde y a través de un par de mujeres, sin duda dice y cuestiona más respecto a un orden social y político (léase también sexual) que todos los alegatos y condenas que desde la retórica, incluso política, pudieron lanzarse: efectividad y peso de la literatura (ocurre con Pablo Palacio y su cuento cuestionador «Un hombre muerto a puntapiés») que no es verdad que «no tenga qué decir» o qué denunciar. Sucede que toda gran literatura siempre tiene qué decir y qué denunciar ante hombres y mujeres en todos los tiempos posibles.

La Tigra es la sirena de la que Ulises debió protegerse para no ser víctima de sus encantos. Lo mismo le sucede a todos quienes llegan por la posada del feudo «Las Tres Hermanas». Es el caso de su primo, el tuerto y feo Sotero Naranjo, quien transitaba entre la cama de Pancha y Juliana como si fuera «un mueble», porque —según el narrador— «Tanto amor lo iba matando. A pesar de los alimentos, a pesar del régimen de ocio, enflaquecía cada día más. Los ojos se le hundían en las órbitas excavadas. Se le brotaban los pómulos. Cobraba una facies comatosa. Al andar, vacilaba como un muñeco descuajeringa-

26. *Op. cit.*, p. 419.

do».[27] «Un muñeco descuajeringado», esa es la idea, al igual que el animalizarlo («fuera perro») o cosificarlo que la Tigra tiene del hombre, se verá resignificada, puesta en crisis, al momento de conocer al serrano del clarinete. De otro lado, el tuerto Sotero, quien comete incesto (una práctica que posibilitaba, evidente en otra novela de De la Cuadra como *Los Sangurimas,* que los lazos entre los miembros de la tribu se mantengan y consoliden)[28] con sus sobrinas después de haber reconocido y de aceptar públicamente que hacerlo implicaría irse contra algo «sagrado», que para la Tigra y su hermana no llega a ser ninguna limitante: «—¡Cómo! ¡Si yo soy de la misma carne que ellas! ¡Hay cosas sagradas, a mí! Por mí, ni atocarlas...».[29]

Como otros tuertos del alma a los que el narrador (De la Cuadra demuestra su destreza de creador) salva, reivindica (al fin no todo está podrido en Dinamarca), al incluir un capítulo o momento más sorprendente de la historia por su dimensión estremecedoramente humana y tierna. Lo titula: «Intermezzo musicale: solo de clarinete». Instante en el que asistimos al reconocimiento, esa suerte de alianza o encuentro, donde las diferencias nos juntan, no nos separan a quienes hacemos la sociedad humana o integramos una sociedad marcada pero no reconocida por ellas, y en donde esa proyección de lo nacional, que atraviesa toda la obra de De la Cuadra, se pone en evidencia, incluso como parte de un conflicto que no puede ni debe seguir cultivándose: el manido, por los tradicionales grupos de poder, regionalismo.

La Tigra se encuentra con una criatura, «un mocetón», llegado desde la Sierra, alucinación, sueño, con el que se sabe redivida: un músico y su clarinete, pero a la vez un hombre que la saca de la vorágine que habita, que desestabiliza su idea, implacable, respecto a los machos a los que maneja a su antojo; un ser que le da un paseo por un edén que bien puede ser posible, tanto que «El odio a los serranos se fue del corazón de la Tigra. ¡Ah, este mozo adorable! ¡Cómo lo amaría ella! Hubiera querido besarlo, morderlo; ser suya en ese instante y para siempre, ahí, ahí mismo, sobre las piedras humedecidas; entregársele toda... Pero, él nada decía. Estaba remoto. Estaba en su música».[30] Todos los hombres deseaban, enloquecían por habitar, desatarse en el cuerpo de Pancha, pero sucede que el serrano solo le habla de su música y de un retorno hipotético. El narrador en estilo indirecto libre interroga y reflexiona: «¿Osaría llamarlo? No. A otro se le habría brindado; a él, no. ¡Jamás!... Pero,

27. *Op. cit.*, p. 434.
28. Cfr. Jacques Gilard, «De *Los Sangurimas* a *Cien años de soledad*», en *Cuadernos del Guayas,* No. 50, Guayaquil, mayo 1983, pp. 284-295.
29. *Op. cit.*, p. 430.
30. *Op. cit.*, p. 441.

si él la deseara... ¡Cómo sería suya! ¡De qué suerte única, como no había sido de nadie!».[31]

El hombre le prometió retornar, aunque también le advirtió que de no hacerlo el clarinete siempre le pertenecería a la mujer. El clarinete, que es como decir el alma que le obsequiaba como si fuera su otro yo. Así se cumplió, por lo que «En el corazón de la Tigra, el odio a los serranos fue de nuevo instalándose».[32]

Odio que se instala como resultado de saber, por parte de la Tigra, que el amor bien puede ser una utopía, un no-lugar al que solo se puede acceder desde esa otra forma del gozo y la erótica más hechizante, quizás la más legítima, porque en tanto no haberse realizado se garantiza su prolongación, esto es la imaginación y todos los monstruos y ángeles que esta genera. Además, esa reinstalación del odio, también es la negación de un momento, fugaz, pero en esa fugacidad, la Tigra lo sabe, reside la perennidad del amor. Un amor del que el deseo de la posesión, de lo carnal, permite alcanzar esa comunión total —cuerpo y alma— que la amada espera.

El odio y vanas excusas

Pero también se trata de un odio que hunde, confirma a Pancha en su mundo, al que debe luego defender de los ataques de la fuerza pública a la que derrota, presente en el fundo a petición de Clemente Suárez Caseros, interesado por la doncella, la secuestrada Sara.

Ese intermezzo de clarinete, uno de los pasajes más poéticos del relato (De la Cuadra sabe combinar con maestría lo lírico en la prosa) para algunos críticos es la oportunidad que tiene la Tigra de renunciar, de «salvarse» por el amor de ese abismo (su mundo bárbaro) al que está abocada, a esa otra dimensión del pecado que al tornarse culpa la lleva a cometer la injusticia (desde su punto de vista solo es parte de la salvación de ella, Juliana y su hermana) de sacrificar a Sara, quien, al encontrarse con su libertador (Suárez), pone a temblar, amenaza de desestabilización, el orden forjado por la hermana mayor.

Pero sucede que la dialéctica demoledora de la vida no permite tal recuperación o reivindicación de la Tigra y Juliana, no porque renunciar a ese modus operandi, a ese trato con los hombres a los que (sin duda el medio es falocéntrico) implicaría aceptar un rol, un papel, para el que Ña Pancha no se sabe destinada, no porque el suyo sea un orden que tiene la ventaja de reconocerla íntegra, sin amputarle lo que posee de tigra y ángel, de mujer, de cuer-

31. *Op. cit.*, p. 442.
32. *Op. cit.*, p. 442.

po que desea pero que también desprecia y escoge (es sensible, su corazón arde, es una «hembra lasciva»), que no quiere esperar a ser escogida, lo que sí sucedió —juego de paradojas— con su antípoda, Sara, cuya libertad le ha sido coartada.

La estructura ágil, el ritmo secuencial intenso, hacen de *La Tigra* un texto muy cinematográfico, lo que fue explotado en su adaptación al cine, con algunas variantes polémicas, por parte del director Camilo Luzuriaga en 1990.

El uso de un lenguaje directo, que precisa y describe escenario, personajes y algunos detalles clave con una precisión asombrosamente matemática, permiten que en su desarrollo se dé un intenso cruce de sentidos. Pues la lectura, las posibles interpretaciones del texto, nunca se agotan de entrada; esa riqueza polisémica le da un carácter abierto que desvirtúa toda idea de un realismo chato. Mucho contribuye, como elemento dinamizador y afirmativo del pacto de verosimilitud, el cruce de los telegramas y ese lenguaje que sin duda es el del orden, el de la ley y la moral que busca reducir a Ña Pancha a lo que, desde la lógica de la cultura falocentrista que restringe las opciones de la mujer, a la «normalidad»; o sea a la práctica de una sociedad que preconiza justicia, moral, democracia y libertad, pero que a la hora de la verdad esa «justicia y libertad» solo eran privilegio de algunos, en este caso, incluso, de cierto grupo de hombres, sin duda de aquellos que gozaban de poder.

Doña Bárbara y «La Tigra»: APROXIMACIONES Y COMPLICIDADES

Se dice que «La Tigra», a nivel de la novelística hispanoamericana de su tiempo, tiene un «alma gemela»: *Doña Bárbara*,[33] novela y personaje con la que el venezolano Rómulo Gallegos —es su mérito indiscutible— pone en papel protagónico, superando esa visión que de la mujer se dio en la novela neoclásica y romántica del siglo XIX, a la que le otorga no solo un papel nada amable ni accesorio, peor cargado de los típicos valores burgueses, sino que la convierte en un «monstruo», en la «dañera», la «devoradora» de hombres que en su reino, «El Miedo», impone su ley que no excluye las búsquedas del gozo y las legitimaciones de una venganza que durante mucho tiempo (muy joven perdió, en manos de unos asesinos, al hombre que amó) la llevó a despreciar al varón. Desprecio que la llena de una maldad que a medida que la ejerce, su sentido de libertad y vida se enriquece.

33. Cfr. Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 18, 1985, 2a. ed.

Sin duda que las coincidencias,[34] en algunos aspectos de la Tigra y Doña Bárbara, la «dañera», las ponen en el mismo andarivel a compartir una visión en la que la negación de lo civilizatorio es la forma de resistir a nuevas formas de sometimiento y control, ante lo que ellas se resisten desde su condición de vampiresas que, en el caso de Doña Bárbara, prefiere perderse, asumir su condición de fantasma una vez que cede ante los desplantes de Santos Luzardo, el hombre que pudo haberle cambiado la vida, pero que convertido en el elegido de su hija, prima de Luzardo, prefiere refundirse en el enigma de un reino que para preservarlo solo le es posible en el mito. Mientras que la Tigra no cede, sabe que la llegada de los invasores civilizados la llevará, lo hace Santos Luzardo, a establecer límites, clavar estacas en su zona sin fronteras, tierra que, como su cuerpo y sus deseos desatados, no tiene límites ni limitantes.

Una diferencia clave entre la novela de Gallegos y la del ecuatoriano es que mientras en el uno la dicotomía civilización y barbarie es una dualidad complementaria, en el caso de la Tigra esa preocupación es asumida como la defensa de un universo, desde su subjetividad y sexualidad (encuentro y desencuentro de otras pasiones como la venganza y el derecho a ser diferente), que no puede ser hollado ni mellado por quienes pretenden, a cuenta de imponer la ley de la razón, que es el poder colonizador, civilizador, con una fuerza brutal de la que la Tigra en su hora, como Doña Bárbara, fue víctima, y la única forma de salvarse y evitar perderlo e incluso que la última de las inocencias le sea arrebatada (encarnada en su hermana Sara) es resistiendo. Otra diferencia a considerar es la forma como la Tigra accede al gozo, que, al contrario de Doña Bárbara, no se produce como resultado de pócimas y fórmulas de brujería (nivel mágico). Ese gozo carnal es en «La Tigra» un ágape, ritual y ceremonia que el narrador no solo que describe o sugiere, sino que la protagonista lo vive a plenitud. Erotismo (acto transgresor que en la narrativa de De la Cuadra, como en la de los otros autores de la generación del 30, obedece a esa «lascivia» que hace de los cuerpos fuente de revelaciones y equívocos) que en la Tigra, como en su hermana Juliana, es parte de esa ley que convierte a «Las Tres Hermanas» en el paraíso donde lo «salvaje, lo bárbaro» no es resultado ni parte de pactos para darle la razón a los civilizadores, quienes, a veces son militares, otras los agentes de la ley; en ese ámbito vital solo son marionetas de quien con su cuerpo y su palabra decreta lo que debe ser y hacerse en el «reino de este mundo», no en otro.

34. Al respecto Abdón Ubidia, en su ensayo «Aproximaciones a José de la Cuadra» [*La Bufanda del Sol*, Nos. 9-10, Quito, febrero 1975, pp. 36-44], establece algunas coincidencias entre estos dos personajes. Pero a la vez destaca que «el mito de la marimacho, que a nuestro entender, era una figura muy firmemente enraizada en el inconsciente de los latinoamericanos, en una época en la cual América no dejaba de ser una gran selva opuesta tenazmente a la civilización», p. 43.

Si bien la Tigra es heredera de una u otra manera del mundo civilizado, no es menos cierto que a partir de que funda su territorio se divorcia de él; ahí, paradójicamente, ciertos actos pueden ser penados o condenados como «inmorales» o simplemente contrarios a la normativa burguesa establecida, mientras que en el reino de «Las Tres Hermanas» ellas encarnan su peculiar manera no solo de ver las cosas, sino de asumir la vida y de plantar otra ética.

Hecho y ejercicio donde la libertad, en algunas de sus variantes y posibilidades, deja de ser una invocatoria para ser no una *realidad* sino una constante tentación, un estado permanente de búsqueda e inconformidad del que un autor como José de la Cuadra sabía que en las palabras, en la mentira certera de la ficción —esa «agua» tan «viva como un pez en una redoma»— al menos siempre será, es posible, configurar. ✤

(Quito, diciembre, 2003)

Bibliografía consultada

Adoum, Jorge Enrique. «José de la Cuadra y el fetiche del realismo», en *La Bufanda del Sol*, Nos. 9-10, Quito, febrero 1975.

— Prólogo a *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 85, 1980.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Carrión, Benjamín. *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.

Carrión de Fierro, Fanny. *José de la Cuadra, precursor del realismo mágico hispanoamericano*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1993.

Donoso Pareja, Miguel. Prólogo a *Los Sangurimas*, Colección Joyas Literarias, vol. I, Quito, El Conejo, 1984.

— *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.

Liscano, Juan. «Tema mítico de *Doña Bárbara*», en Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 18, 1985, 2a. ed.

Rojas, Ángel F. *La novela ecuatoriana*, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 29, s.l., Ariel, s.f. [1948].

Olavarría, José; Parrini, Rodrigo, edits., *Masculinidades: identidad, sexualidad y familia. Primer Encuentro de Estudios y Masculinidad*, Santiago de Chile, Red de Masculinidad / FLACSO / Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2000.

Paz, Octavio. *Un más allá erótico: Sade*, Bogotá, Tercer Mundo, 1994.

Pérez, Galo René. Prólogo a *Horno*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1975.

Robles, Humberto E. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

Vintimilla, María Augusta. «Estudio introductorio», en José de la Cuadra, *Doce relatos. Los Sangurimas*, Quito, Colección Antares, vol. 52, Libresa, 1991.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

VISIÓN SOBRE LA MUJER EN LA OBRA DE JOSÉ DE LA CUADRA[1]

Verónica Vaca

Al leer algunas obras de José de la Cuadra (1903-1941), llama la atención, sobre todo para una lectora, el papel que desempeñan los personajes femeninos. A pesar de que desde principios del siglo XX, con la revolución liberal, la situación para la mujer había cambiado en un sentido positivo, desde la ley escrita, años después todavía vivía en una condición difícil, de limitaciones e «inferioridad». A nivel personal, De la Cuadra tenía un particular conocimiento sobre la mujer. Entre 1924 y 1925 tuvo a su cargo la sección «Para la mujer y el hogar» de *El Telégrafo*; «esta labor quizá le dio inapreciable experiencia en cuanto al conocimiento de la sicología de la mujer» (Robles, 13). En este ensayo analizaré la visión sobre la mujer, a través de situaciones muy distintas, en las obras «Banda de pueblo», «La Tigra», y *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra.

En «Banda de pueblo», la mujer es totalmente marginal al punto de que sin su presencia no se vería afectado el relato. Teniendo como tema la solidaridad humana, esta se refiere sobre todo a la que existe entre los nueve integrantes masculinos de la banda. Entre ellos, las mujeres son como una posesión, temporal además, que se mide según la cantidad y el nivel de sometimiento. Así, encontramos a Severo Mariscal, quien se enorgullece por la gran cantidad de hijos que tiene en distintas mujeres, y presume de su hombría: «¡Pa' mi no hay mujer machorra!» (De la Cuadra, 138). En este ambiente, los

1. Este texto y los otros cinco que siguen fueron premiados en el Concurso Nacional de Ensayo «Ana Frank» que anualmente convoca el Colegio Alberto Einstein de Quito. En la convocatoria de 2003 el tema para la primera categoría estuvo orientado a celebrar la vida y obra del escritor guayaquileño José de la Cuadra con motivo de su centenario. El trabajo de Verónica Vaca, estudiante del Colegio Einstein, mereció el primer premio (N. del E.).

amores tiernos y platónicos no están permitidos; las relaciones con las mujeres se limitan a la parte física, y los sentimientos se ven desplazados. Por eso, el propio Severo Mariscal aconseja a Esteban Pacheco, que tiende a enamorarse platónicamente: «¡Dentra Pacheco! A la mujer hay que dentrarle!» (De la Cuadra, 38). En «Banda de pueblo» se da un caso en que las mujeres tienen un papel distinto; se trata de la esposa e hijas de Rumualdo Pita Santos. Cuando ellas entran en el relato, no se evidencia un sometimiento por parte de la presencia masculina, sino que vemos una actitud servicial hacia ellos. Pero en este caso no se trata de mujeres que sirvan a los hombres por obligación, sino de mujeres que ayudan a quien las necesita, porque se trata de un ser humano al que hay que demostrar solidaridad. Cuando Ramón Piedrahíta muere, son las mujeres las que lo atienden y lo acompañan en su agonía, mientras los hombres permanecen alejados. Es curioso comprobar que estos hombres dejan la situación en manos de las mujeres, a pesar de ser ellos tan 'poderosos', cuando por ser una situación afectiva no pueden controlarla.

Al igual que en «Banda de pueblo», en *Los Sangurimas* la mujer se encuentra en una situación de desventaja social. Los personajes femeninos están relacionados aquí, sobre todo, al igual que los demás personajes, con el incesto, la violencia y la agresión. Entre los Sangurimas las relaciones incestuosas son comunes, y aceptadas, porque ellos viven dentro de una jurisdicción propia. «En *Los Sangurimas*, la falocracia no tiene límites: abarca incluso al incesto. Toda decisión es ejercida desde un vértice machista, y por lo mismo queda justificada» (Alzugarat, 48). A pesar de que son muchas las mujeres que aparecen en la obra, pocas adquieren importancia. Son los hombres quienes fundamentalmente protagonizan la historia, mientras que las mujeres generalmente se limitan a ser personajes complementarios. La esposa de Ventura, por ejemplo, se distingue por haber concebido veinticuatro hijos en veinticuatro anos, pero no tiene trascendencia estética. Las tres Marías, por otra parte, cumplen una función estructural dentro del relato, pero, aunque María Victoria tiene una trágica vivencia individual, ninguna de ellas adquiere importancia como mujer en sí, sino que todas forman parte del peculiar mundo de *Los Sangurimas*. Es la necesidad de mantener intacta su 'hombría' lo que lleva a «los Rugeles» a convertirse en criminales: «(...) Los tres hermanos, hijos del coronel Sagurima, rasguñados en su orgullo machista decidieron perpetrar crimen tan horrendo con una de las primas» (Sacoto, 194). Quizás el único personaje femenino que alcanza trascendencia, aunque escondida entre el pasado y la leyenda, es la madre de Nicasio Sangurima. Ella se presenta como una mujer fuerte, vengativa, quien a pocos días de haber dado a luz no tuvo miedo de enfrentarse al hombre que mató al padre de su hijo: «Le tiró un machetazo por la espalda, y le abrió la cabeza como un coco. Nada más». (De la Cuadra, 241).

Con «La Tigra», en cambio, nos encontramos con una mujer que no solo se libra del dominio masculino, sino que es ella quien somete al hombre. A partir del asesinato de sus padres, la niña Pancha se asume a sí misma como una mujer fuerte, heredera del poder. Esta situación inicial se combina con sus demás vivencias, para convertirla en la mujer de características únicas que infunde el temor en los demás. «(...) La niña Pancha se revela como un personaje sumamente complejo en quien la violencia, lo sexual, el amor, el pecado y la culpa, junto con sus oscuros anhelos de expiación, comparten su ánima» (Robles, 179).

Resulta curioso que el desenfreno sexual de la niña Pancha, hasta cierto punto, es desatado por el afecto hacia su hermana. El sobresalto inicial por el grito de dolor de Juliana, durante su encuentro con Ternerote, la lleva luego a desear que él haga lo mismo con ella: «Ahora...; fórzame a mí, Ternerote!... ¡Fórzame o te mato!» (De la Cuadra, 180). Con la técnica del «Intermezzo Musicale» se da en la personalidad salvaje de a Tigra un espacio para demostrar su lado sensible, humano y femenino. La llegada del serrano, rubio y de ojos azules, le quitó su odio hacia los serranos, y hacia los hombres: «Por debajo de la Tigra sigue entonces latiendo el corazón de la niña Pancha y su añoranza del paraíso» (Carrión de Fierro, 110). Por primera vez en el relato, vemos que ella ya no tiene deseos de dominar y ser poderosa, sino de entregarse y ser poseída. En este caso, el acercamiento a la feminidad de la niña Pancha va ligado a una perdida de su autoridad.

***

Luego de haber analizado la visión sobre la mujer en tres obras distintas de José de la Cuadra, me parece que en todas ellas se evidencia una denuncia a su situación. En «Banda de pueblo», la presencia femenina es opaca y débil, pero al final necesaria. En *Los Sangurimas* las mujeres son fundamentalmente una parte más dentro de un mundo de violencia y crueldad. En «La Tigra», en cambio, encontramos a una mujer protagonista e imponente, pero que logra esa imposición a través de la adopción de un comportamiento masculino. En la obra de De la Cuadra los personajes femeninos se ubican en posiciones extremas dentro de sus posibles características; se advierte la imposibilidad de la mujer para vivir plenamente como tal. Ojalá que este tipo de lectura sirva para que las mujeres, y todos, tomemos conciencia de nuestro pasado y nos aseguremos de que nuestra realidad actual sea un espacio en el que las mujeres podamos trascender a través de nuestra feminidad. ✤

Trabajos citados

Alzugarat, Alfredo. «Configuración discursiva de familias en Latinoamérica: una confrontación entre *Los Sangurimas* y *Cien años de soledad*», en *Kipus: revista andina de letras*, No. 1, Quito, Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, 1993.

Carrión de Fierro, Fanny. *José de la Cuadra, precursor del realismo mágico hispanoamericano*, Quito, Edipuce, 1993.

De la Cuadra, José. *Doce relatos,* Quito, Colección Antares, Libresa, 2002.

Robles, Humberto E. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

Sacoto, Antonio. *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana,* Cuenca, Universidad de Cuenca, 1990.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

José de la Cuadra como precursor del realismo mágico

María Luz Cevallos[1]

Solo la realidad tiene derecho a ser inverosímil.
El arte, nunca.
Émille Verhaeren

Los seres humanos continuamente buscamos expresar o exteriorizar lo que percibimos. Hay muchas maneras de plasmar sentimientos, emociones o pensamientos. La literatura es tal vez la forma más utilizada para hacerlo; pero, la realidad tiene muchas formas y cada ser humano la concibe desde una perspectiva diferente, algunas increíbles, otras comunes: todas válidas. Por ello, al ser las vivencias tan diversas se vuelven infinitas, he ahí la magia de la vida.

Escritores como García Márquez, Isabel Allende o Laura Esquivel se han destacado por contar sus vivencias vinculadas con la realidad latinoamericana en un contexto mágico-mítico que en lugar de situar su obra en una categoría irreal la nutre de tradiciones e historias latentes en la conciencia latinoamericana. A esta tendencia que se desarrolló con fuerza durante la segunda mitad del siglo XX, y a la que los críticos denominaron realismo mágico, se inscriben los autores señalados anteriormente. Alguien en este punto seguramente se preguntará: ¿cómo se ubica José de la Cuadra en medio de autores tan renombrados? Una lectura atenta de su obra nos ayudará a afirmar que no solo es uno más de los miembros de la «Generación del 30», llamada también «Grupo de Guayaquil», sino que, por su peculiar estilo, bien podría considerarse como el precursor del realismo mágico o en términos más sencillos: un adelantado al momento que le correspondió vivir.

1. Estudiante de bachillerato del Liceo Internacional de Quito. II premio.

Pese a la distancia cronológica de los autores que despuntaron con el *boom*, es innegable un nexo entre ellos: su incursión en el realismo mágico, ¿acaso esta tendencia tiene su justificación en el origen común, latinoamericano, de todos los escritores? Definitivamente, sí. Nadie ha podido escapar a nuestra realidad: escenarios únicos, rasgos culturales y procesos históricos exclusivos del acervo latinoamericano.

Como primer factor está nuestro medio. Si pensamos en Latinoamérica, imaginamos la inmensidad de la selva, las imponentes y soberanas montañas y volcanes y las fantásticas playas. En segundo lugar, la cultura latinoamericana, rica en mitos y supersticiones se afinca en las fuertes raíces de las sociedades primitivas y en el legado español. Como tercer aspecto se puede advertir un proceso histórico común a todos nuestros pueblos: revoluciones, dictaduras, enfrentamientos que han marcado nuestra vida. Si a esto sumamos un creciente proceso de industrialización, encontraremos un mundo latinoamericano que se debate en una gran paradoja: los cambios acelerados de la modernidad que conviven con la fuerte carga mítica apoyada en la tradición. Como resultado de combinar estos factores encontramos una compleja cosmovisión: mitad realidad, mitad mito, y una generación de escritores y cronistas inspirados en este sueño vivo.

Pero, ¿por qué afirmar que José de la Cuadra es el precursor del realismo mágico? Aparte de haber publicado su obra antes que los escritores citados, hallamos en sus cuentos varios elementos que pertenecen en sí a esta corriente. «El realismo mágico no se limita sólo a la coexistencia de lo real con lo mágico. Sino a la transformación de lo real en irreal y viceversa, en una especie de homogeneización de las dos caras en que se nos presenta la realidad» (Carrión, 48). Es irrefutable el hecho de que en José de la Cuadra encontramos rasgos de realismo: descripción de la época, los lugares, las situaciones cotidianas y los personajes pertenecientes al ámbito rural costeño. Una realidad que ha sido desde siempre difícil para nuestros pueblos y que tal vez por esta razón se combina con la magia para enfatizar lo disparatado que suele darse en la realidad y lo ecuánime que podría desprenderse de la fantasía o viceversa. «La Tigra», *Los Sangurimas* y «Banda de pueblo» son algunos de los relatos más conocidos del escritor guayaquileño José de la Cuadra. En estos cuentos se observan ciertas particularidades que se ajustan a la tendencia en mención.

En primer lugar, encontramos la combinación de lo real y lo mágico. Así, en *Los Sangurimas* leemos: «la hacienda de los Sangurimas era uno de los más grandes latifundios del agro montuvio. Ni su propietario conocía su verdadera extensión» (De la Cuadra, 103). Habrá quienes piensen que es fantástico el hecho de que alguien desconozca las extensiones de sus propiedades, más junto a esta posibilidad mágica aparece la existencia real de un sistema latifundis-

ta robustecido con muertes, sangre e injusticia, circunstancias nacionales innegables. ¿Distorsión o ironía de una realidad palpable para nuestro país?

En segundo lugar tenemos la deformación del tiempo y el espacio. Este es un elemento que nos conduce a pensar en la idea del eterno retomo. Al leer los tres relatos nos percatamos que el tratamiento temporal no obedece al común y acostumbrado porque los hechos dejan entrever historias sin fin en las que los ciclos se repiten en una suerte de espirales y disponen los sucesos en una especie de zigzag. En el caso de *Los Sangurimas* se pierde la linealidad narrativa al combinar el presente con el pasado o al incluir historias relacionadas con el protagonista: «el viejo Sangurima contaba alguna vez a sus nietos la historia de la propiedad —Cuando mi mama me dejó pa'irse al cielo, yo era mocetón no más» (De la Cuadra, 119). En «La Tigra», la ruptura temporal se da desde el inicio cuando se intuye que las primeras páginas están presentándonos el desenlace, «en la casa de la hacienda de la familia Miranda, ubicada en el cantón Balzar, de esta jurisdicción provincial, permanece secuestrada en poder de sus hermanas, la señorita Sara María Miranda, mayor de edad con quien mantengo un compromiso formal de matrimonio que no se lleva a cabo por la razón expresada» (De la Cuadra, 87), y en «Banda de pueblo» el recurso más llamativo es el del cuento dentro del cuento: «Los hermanos Allancay habían bajado desde la provincia de Bolívar y tenían una historia un poco distinta de la de sus otros compañeros (...) cuando muchachos habían trabajado en los latifundios (...) era la época del concertaje desenmascarado y de la prisión por deudas (...) tras un año de labor ruda y continuada no guardaban nada ahorrado, apenas si habían comido, estaban casi desnudos y para remate, tenían con el patrón una cuenta de cien sucres cada uno» (De la Cuadra, 71). El juego temporal, que no es exclusivo del realismo mágico, en los relatos aludidos contribuye a balancear lo mejor o lo peor de la realidad con lo ideal o increíble de lo mágico. Por otra parte, notamos que el entorno complementa al tratamiento temporal de los hechos y aunque haya cambios en tales acontecimientos, el espacio no se ve afectado por éstos, parecería que estuviera sobre ellos con una vida propia, inmutable: «En las noches cerradas, el matapalo vive con una vida extraña, espectral y misteriosa. Acaso dance alguna danza siniestra. A caso dirija el baile brujo de los árboles desvelados» (De la Cuadra, 107).

No se podrá asegurar si este autor guayaquileño fue consciente de que al haber incorporado en su obra varios referentes culturales tales como la superstición, la exageración, el sobrevivir en condiciones hostiles y las concepciones sobre la muerte, el destino y la religiosidad. se convertía en el pionero del realismo mágico. Es probable que, en su intento por plasmar la realidad observada, no pudiera separar el aspecto extraordinario que la integra y que se remonta a concepciones míticas precolombinas, como por ejemplo, el canto de las

lechuzas y la premonición de la muerte: «Las últimas notas las dieron unas lechuzas que tenían su nido en el alero del edificio (...) —Esah son lah que han cortao la moltaja pa mi compadre Piedrahita» (De la Cuadra, 81); la exageración para justificar el poder: «Ño Sangurima se ríe del diablo. Cuando va por su alma, le dice 'trae el documento pa pagarte'. Y el diablo se muerde el rabo de rabia» (De la Cuadra, 111); la superstición que reemplaza al conocimiento y contribuye al temor y a la desmesura: «Masa Blanca celebró entonces lo que él llamaba la misa mala (...) —¿Ustedes tienen una hermana doncella, no? —Sí. —Bueno, mientras naiden la toque y ella viva en junta de ustede, se sarvarán... De no, s'irán a lo profundo...» (De la Cuadra, 104).

Todo lo expuesto ha servido para que José de la Cuadra plantee realidades múltiples, matizadas con perspectivas maravillosas.

En obras palabras, el realismo mágico es más que nada una actitud ante la realidad, que puede ser expresado en formas populares no cultas, en estilos elaborados o vulgares, en estructuras cerradas o abiertas. En el realisrno mágico, el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas.

José de la Cuadra no será el máximo exponente de esta tendencia, sin embargo es incuestionable que traza el camino para su robustecimiento. Es el precursor de un realismo mágico cuyo tratamiento nace en una realidad que por variados motivos puede calificarse como colosal y ha de plasmarse así. ✤

BIBLIOGRAFÍA

Carrión de Fierro, Fanny. *José de la Cuadra, precursor del realismo mágico hispanoamericano*, Quito, Edipuce, 1993.

De la Cuadra, José. *Cuentos escogidos*, s.l., Ariel, s.f.

Donoso Pareja, Miguel. *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

JOSÉ DE LA CUADRA ES EL PRECURSOR DEL REALISMO MÁGICO

Gabriela Vargas[1]

Nicasio Sangurima se ríe del diablo; tiene, según dicen, más de cien años, y bajo su cama conserva los huesos de sus ex esposas. A estas situaciones nos enfrentan *Los Sangurimas*, una de las obras maestras de José de la Cuadra, quien mezcla elementos cotidianos y fantásticos, dentro de un microcosmos de ficción. Con base en el estudio de estos procedimientos, la crítica lo ha señalado como uno de los «precursores del realismo mágico».

Un espíritu de permanente innovación se manifiesta en la obra de José de la Cuadra, quien a pesar de la influencia de la narrativa de su época, orientada hacia la exploración de la realidad en su expresión eminentemente social, logró trascender esquemas y convencionalismos, y marcar un hito en la literatura ecuatoriana al incorporar una nueva dimensión al momento de mirar el mundo y la realidad que lo rodeaba.

Ensayistas y críticos literarios como Jacques Gilard, Jorge Enrique Adoum, Fernando Alegría, entre otros, ven en *Los Sangurimas* un antecedente de la famosa novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez; inclusive en algunos estudios realizados se han encontrado ciertas semejanzas y puntos en común entre ambas obras, tales como el incesto, las cosmogonías, etc.

La primera de estas semejanzas se refiere a la vida de una familia montuvia en medio de un ambiente de rumores, leyendas, que nos instalan en una atmósfera mítica y alucinada, que además se emparienta con la segunda por la desmesura y la exageración. Sin duda, el incesto era un punto de cohesión de la tribu, que se presenta de una forma más solapada que en *Cien años de sole-*

1. Estudiante de bachillerato del Liceo Hontanar. III premio.

dad, por medio de la relación incestuosa de la pareja de José Arcadio y Úrsula, que muestran este factor con más claridad.

En *Los Sangurimas* la coincidencia se produce así:

> Después de todo, probablemente no sería verdad aquello que el coronel Sangurima cohabitaba con su hija. Y de haberlo sido, no era por lo memos el único caso de incesto entre los Sangurimas de La Hondura.[2]

Si hablamos de cosmogonía, la similitud en la estructura es sorprendente, por ejemplo: en ambos relatos se cuenta la historia de «La Hondura» y de «Macondo», desde su fundación hasta el acontecimiento de una desgracia final.

Aunque estas analogías sean importantes, cada una de estas grandes obras mantiene de modo autónomo un sentido sobrenatural en la forma de concebir e interpretar la realidad.

Como un conjunto de árboles que forman un bosque, así las pequeñas historias, que se entrelazan como las raíces del matapalo, componen «Los Sangurimas», que «es una fusión de lo real y lo maravilloso, una visión maravillosa de cosas naturales, o una visión natural de cosas sobrenaturales».[3] Sobre el pueblo montuvio, tematizado en esta ficción, se proyectan paralelamente dos dimensiones: la realidad y la fantasía

Lo que hace el narrador es desarrollar la historia sobre la base de creencias, leyendas, supersticiones del pueblo montuvio, tomando en cuenta su mentalidad, su primitivismo, y, en ciertos momentos, su irracionalidad.

La gran carga de elementos mítico-fantásticos se encuentran en la primera parte de *Los Sangurimas*, donde las leyendas y habladurías sobre Don Nicasio tienen una relación directa con lo maravilloso e irracional.

Pero el realismo mágico también se manifiesta a través de la concepción del tiempo de la historia; sobre éste no existen muchos datos, todo resulta inexacto. Según el ensayista Diego Araujo, se encuentran indicios que nos remontan a la época de García Moreno y Eloy Alfaro, esto desprendido de datos indirectos sobre los montoneros, la guerra con Colombia, etc. Pero hay algo muy importante que se destaca y es la supuesta edad del viejo Nicasio Sangurima, la cual es un mito que es cuestionado por la gente que busca en la fantasía una respuesta:

2. José de la Cuadra, *Doce relatos. Los Sangurimas,* estudio introductorio y notas de María Augusta Vintimilla, Quito, Colección Antares, Libresa, 2002, p. 288.
3. *Ibíd.*, p. 28.

—¿Cuántos?

El narrador quedaríase pensativo. Volvería en blanco los ojos. Y balbucearía a la postre:

—Según mis cabulas, a lo menos cien...

El más crédulo de los oyentes fijaría el colofón indispensable:

—Así ha de ser, pues.[4]

Según los campesinos la razón de la larga vida de Nicasio se debe a un pacto con el diablo que hizo a cambio de grandes riquezas, y, como no quiere pagarle, oculta el documento en el cementerio, lugar sagrado que no permite el ingreso del demonio, el que se desquita haciéndolo vivir y no dejándolo descansar en paz.

Como hemos visto, el narrador se vale de las creencias populares para desarrollar sus argumentos, y las pone en voz del pueblo para dar esa sensación de realismo y cotidianeidad que caracteriza al relato, lo hace con frases como: «así dicen», «dizque», «según la gente», «me contaron», etc.

De igual forma, para los montuvios, la fertilidad de «La Hondura» proviene del supuesto pacto, y se habla de que esta tierra era antes un lugar casi inhabitable y yermo, pero que ahora no hay fruto que aquella tierra no produzca, inclusive se habla que hasta cuando se enterró un muerto, un árbol creció, claro signo de algo «mágico»:

—Una vez que enterraron en un bajial a un muerto, al día siguiente lo encontraron parado.

—¿Habría resucitado, tal vez?

—No; se había hecho árbol...[5]

La naturaleza es manejada a través del mito; se le atribuyen características, acciones, cualidades humanas; se la personifica o anima, consiguiendo gran fuerza expresiva y a la vez rasgos de irrealidad y prodigio. Un excelente ejemplo es la descripción e importancia del río de los Mameyes en la historia, cuyo canto, según dicen, es una leyenda de amor truncado.

Pero, sin duda alguna, el personaje eje es el viejo Nicasio Sangurima, el verdadero patriarca de este microcosmos, quien encarna la verdadera mezcla entre la realidad y lo mágico. Se trata de un personaje fuera de lo normal, que para la gente representa una incógnita, una duda constante, un misterio que le confiere gran respetabilidad y hasta temor irracional.

La realidad ha sido ampliada hasta el límite del desmán y la exageración, lo que ocurría con su edad, sucede también con el número de hijos, tantos co-

4. *Ibíd.*, p. 249.
5 *Ibíd.*, p. 256.

mo granos en una mazorca de maíz; además quienes rodean a Nicasio dan testimonio de su conversación con su amigo difunto en su funeral, la revelación de la ubicación de una gran fortuna por Rigoberto Zambrano, su amigo ya muerto, y la posibilidad de matar a la distancia a alguien rezando una oración y disparando al viento. Vale tomar en cuenta a sus dos ex esposas ya fallecidas, que se acuestan con él por las noches en paz y que Nicasio mantiene sus restos debajo de la cama y que en cada aniversario, ayudado por su actual esposa, los limpia. Por otro lado, nuestro personaje posee un ataúd muy elegante para ser enterrado a su muerte y así no molestar a nadie.

Para finalizar, miremos con una cita un último elemento característico del realismo mágico en *Los Sangurimas*, como es la exageración, presente en toda la obra, y no exclusivamente en referencia con el viejo Nicasio. Se manifiesta unas veces imperceptiblemente y otras con fuerza y contundencia:

> Durante las altas crecientes, se ven pasar velozmente, aguas abajo, cadáveres humanos, inflados, moraduzcos, y restos de perros, de terneros, de vacas y caballos ahogados. En cierta época del año para los llenos de Carnaval y la Semana Santa, sobre todo se ven también cadáveres de monos, jaguares, de osos frente-blanca y más alimañas de la selva subtropical.[6]

En esta cita textual se hace referencia al río de los Mameyes, De la Cuadra presenta una imagen muy cruda, con una descripción excelente, pero definitivamente hiperbolizada. Claro que, al leerla, simplemente la pasamos por alto, pues dentro del contexto narrativo nos parece muy normal, nada sorprendente, aunque si analizamos la frase introductoria a este fragmento: «debe más vidas de hombres y animales que otro río cualquiera del litoral ecuatoriano», percibimos un factor determinante de lo real maravilloso.

***

Me he centrado en la obra *Los Sangurimas*, por considerar que en esta encontramos elementos propios del realismo mágico como la fantasía, la exageración, etc. Cuentos como «Banda de pueblo» y «La Tigra», anuncian ya lo que de modo más patente se concretaría en la novela analizada. José de la Cuadra logró con ella presentar un mundo diferente desde una perspectiva inédita en la narrativa ecuatoriana Es muy probable que haya sido su obra el referente más directo para otros escritores como Gabriel García Márquez,

6. *Ibíd.*, p. 254.

Juan Rulfo, Alejo Carpentier, que acogieron esta tendencia literaria con gran éxito. ✤

Bibliografía

De la Cuadra, José. *Doce relatos. Los Sangurimas*, Estudio introductorio y notas de María Augusta Vintimilla, Quito, Colección Antares, Libresa, 2002.

— *Los Sangurimas;* a propósito de José de la Cuadra y su obra, Bogotá, Colección Cara y Cruz, Norma, 1992.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

El papel de la mujer en la obra de José de la Cuadra

Carmen Rosa López[1]

La mujer, como es obvio, cumple un papel vital en todas las sociedades. Así, la mujer, dentro de los relatos de José de la Cuadra *Los Sangurimas*, «La Tigra» y «Banda de pueblo», cumple un papel muy importante para su desarrollo. El ecuatoriano ha sido considerado uno de los mejores cuentistas de su país debido a su gran habilidad para escribir numerosos y valiosos libros, ensayos y relatos. Ejemplo de ello son los libros *Repisas*, *Horno*, *Guásinton* y *El amor que dormía*. La temática de sus obras es muy amplia dentro de contexto de los diferentes pueblos ecuatorianos.

Nace en 1903 y muere en la ciudad de Guayaquil en 1941. José de la Cuadra perteneció al «Grupo de Guayaquil». Utiliza mucho como recurso las leyendas y mitos del Ecuador, y trata mayormente de la realidad de la sociedad pobre de este país. La presencia femenina también es un elemento destacable dentro de su obra, especialmente en los relatos mencionados anteriormente. El puesto que ésta ocupa dentro de dichos cuentos es distinto y varía según la trama.

En el relato *Los Sangurimas* la presencia de la mujer es muy común pero aparentemente secundaria. Muchas veces aparece en la obra una visión machista. En un diálogo se encuentra una oración que dice que Ño Sangurima (Don Nicasio) recibió tierra, plata, vacas y mujeres a cambio de su alma. Aquí, la importancia que se le da a la mujer es la de un objeto o un premio que tiene valor, pero un valor económico y no humano. También se generalizan mucho las actitudes de la mujer. Por ejemplo: «Así son las mujeres, se hacen las remolonas pa interesar al hombre» (De la Cuadra, p. 240). La forma de tra-

1. Estudiante de bachillerato del Colegio Experimental Alberto Einstein de Quito. I mención de honor.

tar a la mujer, por parte de los hombres de esta sociedad, es muy simplista. Esta es vista como una cosa que les puede dar entretenimiento y que su única función es estar al servicio de ellos. Piensan que la mujer vive siempre a costa del hombre y que ella no podría estar separada de él. En contraposición a esta forma de ver, Don Nicasio habla de su madre como una persona muy valiente. Ella toma un significado muy importante de fuerza y valentía, por eso siempre está presente en el pensamiento del anciano Nicasio, quien decía que su madre huía de los lugares poblados, especialmente por defender a su pequeño hijo. Es por eso que esta fuerte mujer logró adueñarse de una gran extensión de tierra: «Mi mama era una santa. Al cabo murió santa» (De la Cuadra, p. 261). Puede ser también que este viejo Sangurima solo veía las virtudes de su madre, pero al resto de mujeres no las veía de esta forma.

En fin, en esta sociedad que se muestra completamente machista, se pueden encontrar casos en los que a la mujer se la valora por lo que es y no por cómo se la considera, como ocurrió en el caso anterior con Nicasio y su madre.

«La Tigra» es una obra que protagonizan tres hermanas, ellas son las tres Miranda: Francisca, Juliana y Sarita. La Tigra es la primera y más imponente de todas las hermanas. Ella se enorgullece de su apodo, su sobrenombre concuerda muy bien con su personalidad:

> La niña Pancha es una mujer extraordinaria. Tira al fierro mejor que el más hábil jugador de los contornos: en sus manos, el machete cobra una vida ágil y sinuosa de serpiente voladora. Dispara como un cazador: donde pone el ojo, pone la bala, conforme al decir campesino. Monta caballos alzados y amansa potros recientes. Suele luchar, por ensayar fuerzas, con los toros donceles (...) (De la Cuadra, 163).

Esta mujer hace prácticamente todo lo que hacen los hombres dentro del lugar donde ella vive, pero la diferencia es que ella logra hacer bien todos estos quehaceres. La fuerza y valentía de esta mujer nace cuando una banda de personas entró a su casa y mató a sus padres, por eso ella necesitó este carácter para vengar la muerte de los difuntos. Desde entonces, esta mujer, que tenía una nueva responsabilidad de cuidar a sus dos hermanas menores y ayudarlas a salir adelante, se convirtió en el soporte de la familia. Desde este desastroso acontecimiento no abandonó la fuerza y habilidad que surgieron en su interior y por eso fue una persona tan respetada dentro de su pueblo.

«Banda de pueblo» es un relato donde todos los personajes son hombres. Muy pocas veces se encuentran personajes sugeridos de mujeres. Este relato trata de una banda de pueblo conformada de gente de diferentes lugares del Ecuador, que viajaban para tocar su música y así poder sobrevivir. Dentro de

esta historia se encuentra una forma de pensar muy machista ya que en la banda no hay ni una sola integrante de sexo femenino. Esto quiere decir que la música es considerada una actividad masculina dentro del medio donde se desarrolla la historia, en diferentes provincias del Ecuador. También estos hombres veían a la mujer de una forma exclusivamente sexual y de diversión; por ejemplo Severo Mariscal decía acerca de las mujeres:

> —¡Pa mí no hay mujer machorra! La verdad es que tampoco había, para él, mujer despreciable: de los doce años para arriba, sin límite de edad... —Lo que hay que ser eh dentrador— repetía. Cuando tratábase de una chicuela, se justificaba diciendo: —La carne tierna p'al diente flojo. Cuando ocurría lo contrario, decía: —No crea, amigo: gallina vieja echa guen cardo... O también: Eh er gueso que da gusto a la chicha (...) (De la Cuadra, p. 138).

Él toma a la mujer como una forma de entretenimiento fugaz, como si fueran objetos que dan placer por un momento y luego hay que desecharlos. Por otro lado, dentro de la obra también se encuentra un punto de vista diferente acerca de las mujeres. Esteban Pacheco parecía que tenía más respeto por ellas ya que casi no había tenido relación con ninguna: «Se burlaba de Esteban Pacheco, cuyos amores eran casi todos platónicos». En general, en este relato, al nombrar a la mujer de forma casi nula, se puede entender que la gente y la sociedad de ese entonces no le daban importancia en diferentes aspectos, en este caso en lo cultural, en la música.

En estas tres obras se refleja la presencia del patriarcado dentro de las diferentes sociedades que presenta cada cuento. Por ejemplo, en la sociedad montuvia, la mayoría de gente ve a las mujeres como un juguete de placer, aunque muchas veces éstas pueden ser tan valientes y fuertes como los hombres. En el caso de la Tigra sucede esta última cuestión, ya que este papel de la mujer en el relato cambia totalmente hasta el punto en que ella llega a ver al hombre como un objeto sexual, o sea que los papeles se intercambian completamente. Aunque estas sociedades sean aparentemente machistas, también se puede encontrar una forma de ver a la mujer con el respeto merecido, a pesar de que muchas veces no se lo demuestra por miedo a perder ese «valor» llamado «hombría». ✤

Bibliografía

De la Cuadra, José. *Doce relatos. Los Sangurimas,* Quito, Colección Antares, Libresa, 1994.

López, Fernando. *La región de Santo Domingo, la historia oral: 1900-1969*, Quito, Argos, 1991.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

EL REENCUENTRO CON NUESTRO SER CULTURAL: *LOS SANGURIMAS*

Iván Darío Villegas[1]

Los que no tienen fe en su tierra,
son hombres de siete meses...

José Martí

Los pilares fundamentales en los que se basa la grandeza de un pueblo se refieren a la conservación de sus costumbres, pues de ello depende que sepamos de dónde venimos, quiénes somos; para saber, con certeza, hacia dónde vamos. Valorar nuestra cultura en sus diferentes formas de identidad nos permite comprender el mensaje que ésta conlleva. La pluriculturalidad es el tema que abordaré en este micro ensayo; en razón de que considero que la juventud está obligada a convertirse el ente modificador de esquemas establecidos. impuestos, despiadada y autoritariamente, sin pagar aranceles a nuestras conciencias, por culpa de un despersonalizador extranjerismo engendrado en la colonia, perpetuado en la República, y propenso a superarse con las armas de la razón y el análisis severo de nuestro ser cultural.

La pluriculturalidad y la estratificación social son características inmemorables en nuestra sociedad y aquello se evidencia, como telón de fondo, en la narrativa de *Los Sangurimas*.

La cultura, la montuvia, la citadina y, si se quiere, la «blanca» se encarnan en los diversos personajes de la obra de José de la Cuadra: Don Nicasio aparece como el referente ilegítimo de lo «gringo», de lo blanco; pero en él se devela, por vía materna lo montuvio, convirtiéndolo en un micro mundo donde confluyen razas y experiencias históricas; parecería ser una sinopsis de nuestra

1. Estudiante de bachillerato del Colegio Militar Eloy Alfaro de Quito. II mención de honor.

sociedad. A él se suma lo montuvio puro, campesino con su propia personalidad, reflejada en sus costumbres y temperamento, base de la pirámide social de la obra. Finalmente, en Francisco, Terencio y Eufrasio se personifica la ciudad, la ley, el poder estatal, lo político; el poder religioso, cada uno ubicado, como siempre, sobre la base social del campesino: el desarrollo de la microidea de *Los Sangurimas* gira, siempre, en torno de la figura patriarcal de don Nicasio Sangurima: un poder, suma de poderes, el color de sus ojos, de su piel, su cabello rubio... son las señales particulares que los de abajo lo reconocen como una especie de Dios terrestre:

> Es que yo soy hijo de gringo, pueh!
> Pelo como fideo, cabello de ángel. Amigo, cosa linda!
> Es que yo soy hijo de gringo pues, no creen?

El montuvio es el personaje que más señas de identidad denota: en él convergen aspectos como el clima, el temperamento, una vida dedicada al agro, con personalidad y carácter franco, impulsivo, desprendido y a solas romántico. Caracterizado por su vestimenta, su machete, su caballo, vihuela, el habla con sus referentes lingüísticos propios y su literatura oral; los amorfinos, las coplas, las décimas: elementos culturales del arte popular, de esta clase social agro trabajadora. Ese respeto a los mayores constituye un ordenamiento jerárquico familiar, a quienes debe estricta y cabal obediencia; en el caso de la obra, un poderoso terrateniente del litoral ecuatoriano, cuya voz se oye y respeta dentro y fuera del territorio de la hacienda «La Hondura».

A lo expresado debemos añadir el mundo mítico-mágico del montuvio ecuatoriano, herencia milenaria de épocas panteístas, donde los hechos se explican no precisamente con lógica sino que se atribuyen casi siempre a fuerzas malignas o diabólicas; mundo que subyace en la inocencia del campesino costeño.

> «Quien a hierro mata, a hierro muere».

Otro rasgo que identifica al montuvio es la autojusticia que ejerce muchas veces de forma sangrienta, típico recurso a la hora de resolver sus conflictos personales. El machete, sobre todo para ajusticiar a algún enemigo de cantina, algún conflicto amoroso; este campesino se muestra vengativo y muy celoso de lo suyo. Tal vez este rasgo ha opacado su comportamiento de buenos hombres trabajadores, altivos, honrados y luchadores; sin duda alguna, buenos representantes de nuestra cultura que a filo de machete forjaron la riqueza y desarrollo de la patria, de esos hombres que desde siempre fueron los artífices de esta nuestra cultura nacional.

José de la Cuadra nos acerca a lo nuestro, nos descubre redescubriéndonos el mundo agro montuvio; no obliga a reflexionar sobre el convivir, sus alegrías, costumbres, experiencias, utopías, ese adentro que la rutina de la sociedad de consumo no nos permite palpar, volviéndonos indolentes, egoístas, cómplices de hacer y dejar pasar: al agro montuvio, nos dice De la Cuadra, hay que sentirlo, vivirlo para saber que es una nacionalidad de la pluriculturalidad que distingue al país y, desde ahí, con generosidad de criterio ir en pos del campesino y lo campesino, no con el asistencialismo populista y demagogo, sino con las soluciones justas que aquellos se merecen.

Gracias José de la Cuadra por sensibilizarme ante los olvidados. ✤

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

VISIÓN SOBRE LA MUJER: «LA TIGRA»

Lidia Denise Viteri[1]

Antes de los años 30 la literatura ecuatoriana mantenía una orientación «cuasi» religiosa que no nos permitía expresar ni dar a conocer al resto del mundo los sentimientos y las vivencias del cholo, del montuvio, del negro y del campesino de la Sierra. Pero poco tiempo después todo esto cambió. Con la revolución liberal, surgieron escritores ecuatorianos que tomaron los grupos étnicos de nuestro país como foco principal para escribir sus libros.

Entre estos escritores nació el «Grupo de Guayaquil» conformado por José de la Cuadra, Alfredo Pareja Diezcanseco, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert.

Ellos conocían la historia ecuatoriana y algo muy importante es que tenían contacto directo con nuestro pueblo y vivieron momentos difíciles, lo que los ayudó a inspirarse en un ambiente real. El mayor del «Grupo de Guayaquil» es José de la Cuadra, cuya narrativa crea un escenario en la mente del lector en el que los acontecimientos se van desarrollando acompañados de un lenguaje apropiado para los personajes de la época y del lugar.

Utiliza el lenguaje del montuvio, transcribe sus palabras y sus acentos, lo que vuelve a sus diálogos muy realistas. Dado que José de la Cuadra es abogado de profesión, vive preocupado por los casos que se dan en el campo y los abusos al montuvio. De la Cuadra escribe sobre los mismos con una habilidad que solo su experiencia puede darle.

Él se refiere al montuvio como verdaderamente es; en sus cuentos nos da a conocer la realidad del hombre del campo costeño que no se deja intimidar por nadie porque sabe muy bien cuál es su identidad y que tiene que ser res-

1. Estudiante de bachillerato del Colegio Steiner Internacional. III mención de honor.

petado. Nos presenta al montuvio valiente que no dudará en tomar su machete y cobrar venganza si la situación lo ameritaba.

En el caso de «La Tigra», José de la Cuadra se enfoca principalmente en la mujer del campo que, a diferencia de la india, no es sumisa y es capaz de enfrentarse a quien sea, hombre o mujer, sin miedo alguno por lograr sus objetivos; esto no quiere decir que la montuvia en general sea despiadada o que no respete a su esposo: al contrario, es muy fiel y respetuosa.

Uno de los cuentos más importantes de José de la Cuadra se titula «La Tigra», y es el más acabado estudio de la mujer campesina del litoral en nuestra literatura.

La mujer es sinónimo de suavidad, ternura y belleza, pero la niña Pancha, que a sus dieciocho años fue conocida como «la Tigra», es todo lo contrario.

Primera hija de un hacendado y una mujer fuerte del campo. Nunca tuvo miedo de nada ni de nadie.

Es la hermana mayor entre tres hijas y lleva sobre su espalda la responsabilidad de las mismas luego del asesinato de sus padres.

A medida que el tiempo va pasando la Tigra aprende a manejar una vida sin sentido guiada por el instinto por el cual cree tener la solución a su sed de venganza y odio hacia los hombres.

La herencia masculina de la Tigra se desarrolla en mayor proporción después de la muerte de sus padres, cuando debe revestirse de un carácter varonil para llevar las riendas de un lugar concurrido por hombres violentos que quieren dominarla, pero que no pueden hacerlo porque, a pesar de ser una mujer desafiante y temeraria, causa la admiración y recelo de aquellos que pretenden hacerlo.

El instinto de la Tigra la hace seguir sus propias leyes de comportamiento en las cuales nadie debe intervenir ni mucho menos desobedecer porque lo mataría inmediatamente.

La Tigra piensa que nadie puede abusar de ella ni de sus hermanas y que ella es la única que puede escoger al hombre que más le agrade para obligarlo a tener relaciones, como lo hizo por primera vez con Sotero Naranjo, su tío, apodado Ternerote, perdiendo su virginidad, sin importarle que hayan sido portadores de la misma sangre. Ni siquiera ella supo cómo lo hizo, simplemente fue guiada por su instinto animal, con el deseo de estar en el lugar de su hermana Julieta que, al lanzar alaridos de dolor y lujuria mientras perdía su virginidad con Ternerote, excitaba la imaginación de la Tigra, dando como resultado lo contrario de lo que suele pasar porque es ella quien lo somete.

En cada hombre con el que se junta ella ve reflejados a los asesinos de sus padres, a quienes mató la noche del fatal suceso.

La Tigra siente una atracción animal y salvaje hacia los hombres pero, al mismo tiempo, odio, desprecio y repudio, por lo que los mata a la mañana si-

guiente si los encuentra a su costado. Esto demuestra que la Tigra siente como cualquier mujer de campo o de ciudad el remordimiento por utilizar como medio de venganza a su cuerpo, como una carnada que atrapa a los hombres para luego reprocharles todo el daño que le han hecho.

Me atrevo a decir que la Tigra no amó a ninguno de ellos pero puedo afirmar que una vez en su vida sí estuvo muy enamorada, que sintió ilusión, tristeza, alegría, melancolía y que se sintió verdaderamente femenina sin tener ningún tipo de acercamiento hacia quien amaba, porque él estaba tan cerca de ella pero al mismo tiempo era muy distante. El artista vivía en su música; ella, en su ilusión.

La Tigra sabe que él pertenece a otro mundo y que él es a quien no puede tocar ni mucho menos insinuársele aunque por dentro la devorare la ansiedad.

Su instinto se controlaba a sí mismo, pues las diferencias la obligan a quedarse sola contemplando la noche y pensando en aquel ser inigualable de tez blanca, mirada romántica, cabellos rubios y de espíritu increíblemente caballeroso que nunca podría volver a encontrar en su ambiente.

Un ambiente lleno de ignorancia, donde las creencias de lo sobrenatural sobrepasan el límite de lo racional, llegando a un punto en que la gente del campo puede ser engañada fácilmente por cualquiera que tenga una apariencia mítica o fantasmagórica, como lo hizo el brujo Masa Blanca con las hermanas Miranda el día en que llegó a la casa-de-tejas diciendo «D'esta casa está apoderado er compadre».

La reacción inmediata de ellas a buscar la solución a este problema y en vista que ellas creen todo lo que les dice Masa Blanca, aprovecha exigiendo una paga por hacer una danza absurda a la que le llama «la misa mala» y no conforme con esto decide arruinar el destino de Sara condenándola a permanecer virgen, porque sus hermanas deciden encerrarla en el cuarto bajo llave. Por esto Clemente Suárez Caseros hace una denuncia al saber que la Tigra le niega la mano de Sara.

La Tigra y sus hermanas pudieron haber tenido una vida diferente si no hubieran asesinado a sus padres; la Tigra pudo haber tenido un carácter fuerte pero bien encaminado para un futuro distinto, para ser una buena madre y buena esposa, pero para su mala suerte la vida le planteó un camino duro en el que los débiles son dominados por los más fuertes y en el que ella debe encontrar una solución a esta realidad. ✤

Bibliografía

Camacho, Carlos. *Taller de literatura ecuatoriana*, Guayaquil, s.e., 2000.

De la Cuadra, José. *El montuvio ecuatoriano,* Introducción y notas de Humberto E. Robles, Quito, Libresa / Universidad Andina Simón Bolívar, 1996.

Robles, Humberto E. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

Rojas, Ángel F. *La novela ecuatoriana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

JOSÉ DE LA CUADRA: UN INTENTO DE EVOCACIÓN*

Demetrio Aguilera Malta

ESBOZO

No olvidaré jamás el caminar oblicuo de sus pasos menudos. Los pulgares de sus manos abaciales, templando siempre los tirantes. Su ceja levantada. Su mirada de inquisidor exiliado en Babilonia. Su risa de jaguar enclaustrado. Sus palabras bruñidas, bautismales.

Cada vez que regreso de un viaje —en los mediodías dorados o en las altas noches del Guayaquil burbujeante— siento cercana su presencia fraterna. Ya sea en el malecón sonoro que acompaña a la viva sinfonía del Río. O donde Gutiérrez que, a cambio de unos pocos centavos, nos ofrecía la nostalgia marina, encarcelada en vibalbas azules o en crustáceos rosados. O en el ahora substituido sitio de la Palma, donde le oí decir alguna vez que la cerveza huele a mujer limpia. O allá, en el alto piso de la calle Aguirre, donde las estrellas parecían estar al alcance de los pasos y desde donde se atalayaban las rutas del Golfo, en una constante invitación a los adioses.

Es que la anécdota —con su malla cotidiana— nos ha unido largos años. En la santa comunión de la bibliofagia, en las lúcidas horas de la cátedra, en la búsqueda afanosa del propio horizonte y de la ruta más cierta. Hemos dilapidado días interminables en el diálogo infinito. Desde cuando escuché sus primeras lecciones hasta cuando, como el Guásinton de su cuento, fue para siempre invencible. Muchas veces he visto recortarse su rostro —su rostro iluminado— frente al Río, mientras cincelaba sus palabras. Hablaba de sus sueños, de sus luchas, de sus realizaciones. Extraño injerto de la picaresca en el

* Publicado en *Letras del Ecuador*, año X, No. 101, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, enero-marzo 1995, pp. 21-34.

Maupasantismo, ¡cómo lo he escuchado burlándose de nuestro circo municipal y espeso, de espaldas encorvadas, de manos mugrientas y de dientes con caries! ¡De este circo donde él ejerció —por las treinta monedas— todos los oficios: malabarista de empleos, prebendas y satrapías; domador de vermes opíparos; avezado equilibrista de las cuerdas presupuestívoras; agrio payaso que empezaba por reírse de sí mismo; y hasta empresario audaz de la tragicómica farándula! De allí extrajo, eso sí, por paradoja y para siempre, su diagnosis irreverente de los hechos esenciales. Su intuición de clínico de las palabras. Su sedimento anteico, que le permitía ser tan hondo y tan auténtico. Su mesianismo blindado que le autorizaba a transitar por el barro, embadurnándose íntegro, para emerger, después, limpio, puro y albo, como un cisne.

Sí. La anécdota nos ha unido largos años. De allí lo difícil que resulta para mí filtrar sus valores humanos, para asir una síntesis. De evadirme de las pequeñas peripecias, para conseguir lo profundo y esencial. De no deletrear el abecedario de todos lo días de su vida, ni de todos los libros de su obra, para hablar, simplemente, de la tónica de esa vida, de lo fundamental de esa obra. Otros lo harán mejor. Que la distancia —en el tiempo y en el espacio— dan perspectivas más grandes y visiones más depuradas. Yo me contentaré con llevaros hasta el umbral de sus sueños. Con el intento de evocar la trayectoria de su impulso irrefrenable de cazador de palabras y hechos substantivos. Y —finalmente— con el intento de esbozar —el afecto y la admiración me tornan temerario— un poco de su hazaña. Que el joven maestro luchó, como pocos, para salvar su obra, que era salvarse a sí mismo o, por lo menos, lo que de él más valía.

Reencuentro de Guayaquil

En la madrugada tierna, lo extasía el espectáculo de la ciudad desperezándose. El malecón de antaño con sus grandes piedras pulidas, con su vaho penetrante de cacao y de arroz extendidos en los tendales advenedizos, con sus multicolores casas de madera, agazapadas sobre los portales refrescantes. El piterío ensordecedor de las embarcaciones fluviales acoderándose a los muelles. El hormigueo de los hombres —vivas estatuas de caoba— encorvados bajo los tarros de leche, los quesos de botija, los sacos de cereales, los cajones de huevos de gallaretas o de patillos secos y las jabas de mangos, de caimitos, de naranjas o de yucas. Por las calles que se estiran hasta el río vienen carretillas desvencijadas, apresurados comerciantes que pregonan sus mercancías, viajeros bamboleantes por el peso de maletas y paquetes. De adentro, de la entraña misma de la ciudad, va creciendo un sordo rumor de colmena febril.

Desde la hamaca de mocora, colgada a los pilares de la lancha y donde ha hecho el corto viaje fluvial, asiste a las últimas maniobras. El timonel, lento y ausente, como un sonámbulo, tirando de una cuerda que pende de la toldilla y que hace sonar un timbre. La máquina jadeante, que se entrevé, a través de un pasadizo central, obediente a las llamadas de ese timbre. La rueda del timón que los va llevando, con toda precisión, hacia la orilla. Y, al poco tiempo, el arrimarse a las balsas del muelle. El tirar de los cabos, para atarse a las estacas de mangle. El lanzar la flexible plancha de laurel para el embarque.

Aquí el río es gris y está domesticado. Se divide en millones de largos dedos, para ir atravesando los palos de los muelles, para tocar las orillas fangosas estriadas y perforadas por las muchedumbres de crustáceos mínimos, o para seguir, después, hasta la Puntilla, la Josefina o el Guasmo, o, quizás hasta el propio Fuerte de Punta de Piedra; para volver a ser libre, para volver a ser verde o ser azul.

Allá, atrás, afuera, el río blanquea un poco por los arañazos de espuma del viento Norte, madrugador y pendenciero. En el centro de la corriente, viajan palizadas, leguminosas flotantes, garzas desperdigadas, cocodrilos turistas y hasta víboras sorprendidas. Uno que otro navío mercante, que ya clavó sus anclas, espera el theobroma misterioso. Unas cuantas balandras dan el último bordazo que las llevará, tal vez, hasta el Conchero. Y, al final, como una paradoja, acoderado al astillero centenario, un anciano velero de tres mástiles.

Minutos antes, cuando el Babahoyo y el Daule se unieron para hacer un solo río, pareció ensanchársele la vida. De improviso, le ajustaron menos los zapatos y se sintió más cómodo con los calzones cortos, la corbata endomingada y el apreciado cuello almidonado. Lo entusiasmó la visión inútil del Fortín del Cerro de Santa Ana, que se le antojó un gigante —de agua a las rodillas— con su guirnalda de casas colgadas a la espalda. Lo entusiasmó Guayaquil —bejuco nudoso tendido al horizonte— y lo entusiasmó Durán, canción interminable de máquinas y winches.

En el umbral del Guayas, del Guayas anchísimo, se sintió fuerte y prematuro, como un gallo joven que tuvieran entrabado y que, de pronto, fuera arrojado al redondel de la aventura y de la pericia. Se le fueron desvaneciendo las imágenes de la pequeña ciudad que dejara, de límites sartenejosos, de puentes de piedra para cruzar las calles de largos y rechinantes portales de madera, de jinetes bravucones y de guitarristas consuetudinarios, paraíso de tenientes políticos y de tinterillos, donde se encendían las cantinas con el guaraperío de los días jubilosos y donde aun asomaba, de tarde en tarde, el pocho multicolor tendido a los pies, desafiador de la altanería sostenida por el machete puntón y por las espuelas roncadoras.

Persistieron, eso sí, como en doble exposición, los esteros zigzagueantes, de orillas aterciopeladas, bajo la sombra untuosa de los copudos tamarindos.

Los cuerpos de las mujeres jóvenes, morenos y turgentes, en el baño elástico de las aguas dulces. El mugir del ganado en las horas del rodeo. Los pastizales interminables, limitados por los árboles berrinchudos o por los corrales y estaquerías. El sabor inefable de las rosquillas y de los bollos de maduro. Y —dominándolo todo— el agotarse rítmico de las manos femeninas en la batalla cotidiana con el barro, en pos de la cerámica incipiente. Primero, en la selección de las tierras adecuadas. Después, en el cernido y el amasijo. Más tarde, en el moldeo, en el pulimento y acabado en los improvisados tornos. Y, finalmente, en el horneo, previo el secado y la policromía.

Pero aun estas imágenes fueron diluyéndose, haciéndose más débiles y confusas. La estampa brava del río desmelenado y ancho, de la ciudad crujiente de fuerza y de vida, se fueron haciendo más y más rotundas. Y, casi sin darse cuenta, lo fue ganando lentamente un deseo de incorporarse a ese mundo de lucha y de trabajo, de convertir ese escenario en escenario permanente.

Por eso, al saltar al muelle, al recorrer la balsa de los gruesos maderos flotantes, al continuar por la ranfla y, después, por el entablado arbitrario del puente que lo lleva a la orilla, respira con hondura. Es como si, en un autocristóbal-colonismo, esté realizando, por fin, su propio descubrimiento.

El cazador de palabras

Y se entregó a la ciudad, en ese perenne descubrimiento.

En las viejas góndolas urbanas salió, por las tardes a respirar el aire vocinglero del río. O a dar las vueltas interminables por el viejo Hipódromo, a donde, a veces, llegaban vaharadas de los manglares cercanos. En otras ocasiones, siguió, a pie, por el laberinto de caña brava, de apolilladas maderas y de resquebrajosa quincha de los barrios tradicionales. Deambuló por la atosigada calle de Villamil. Llegó al Conchero, sazonada de embarcaciones olorosas a fauna y flora marinas. Se asomó a los tendidos de las chirimoyas puneñas, de un verde que en los atardeceres se doraba a la luz de los faroles. Siguió a los barquilleros para escuchar su canto anecdótico y maltrecho. Y hasta se atrevió a avanzar a la Avenida Olmedo, nostálgica de su viejo y estero y de sus puentes, emponchada de tinieblas. Como si se tratara de un pulpo que tuviera pupilas en cada uno de sus tentáculos, fue sorbiéndose íntegra la urbe. Tatuándose, en cuerpo y en espíritu, de todos sus secretos.

De improviso, ya no se contentó con asimilar el mundo abigarrado de la calle. Quiso participar, también. Y, también, quiso dar.

Comenzó por el cielo. En las horas caliginosas, cuando los vientos llegan tibios, se trepó a los mil brazos abiertos de los ciruelos del cerro. Y, de tanto mirar hacia arriba, embarcó su esperanza en los hilos de las cometas multico-

lores o, cuando menos, de las humildes capuchinas. Con la orqueta de elástico, persiguió a las avecillas que se aventuraron a ponerse a su alcance. Pero la garra anteica lo atraía, de nuevo, hacia la tierra. Y, entonces, su cooperación a los humildes juegos que encendían las calles se hizo más asidua. Bajo los portales rumorosos o en las plazoletas polvorientas, se mezcló a las pandillas más intemperantes. Y la astucia y la malicia recogidas en los pretéritos días suburbanos sirviéndole de agresión y de defensa.

Por otra parte, en las noches —cuando le era permitido— marchaba a ver «las vistas». En el viejo *Edenes* proyectaban las primeras fotografías con movimiento, en un preludio de la captura definitiva de la vida por medio de una cinta de celuloide perforada. La conquista de la luz y de la sombra dinámicas le permitía admirar los interminables bostezos de Max Linder, adición de Brummel a Garrick. Le permitía, también, asistir a la renovada magia de George Meliés —antepasado de todos los cineastas, loco, fakir y genio— que puso a disposición del Séptimo Arte la standardización de los recursos técnicos, el truco, los estudios y el absurdo. Así mismo, le fue dable desconyuntarse a carcajadas ante las acrobacias sin mesura, los tortazos bochornosos y la caricatura pueril de las gentes de Mack Sennet, entre otros un inglesito soñador, inverosímil y desconcertante llamado Charlie Chaplin. Pero —sobre todo— le fue posible entusiasmarse con las seriales de interminables aventuras, especialmente con «LA MANO QUE APRIETA» que en sus numerosos episodios mostraba siempre un hombre de espaldas encorvadas, de manos engarrotadas, de cojear intencionado, siempre cubierto el rostro con un pañuelo a cuadros.

La pantalla iluminada con las figuras todavía temblequeantes y arrítmicas del cine mudo, tuvo una influencia decisiva —como en todos los hombres de antaño y hogaño— en el recién llegado. Las seriales, lo mismo que a los otros, le transformaron los tradicionales juegos de la pega y el escondido. Ahora, todo se transformó en una lucha entre perseguidos y perseguidores. La pistola de madera o de latón surgió, como una especie de cetro del reinado obscuro de los rincones ensombrecidos y de las calles solitarias. De allí a la Huancavilca. O a las Cinco Esquinas. O hasta el lejano barrio de la Quinta Pareja solo hubo pocos pasos. De espectador de las contiendas ajenas fue fácil, así mismo, llegar a ser actor de algunas de ellas. Dio y recibió golpes. Cayó algunas veces. Y éstos contactos sucesivos con la tierra parecieron irlo entregando más y más a la ciudad que fue fundada por Tres Veces.

De una de esas caídas no se levantó tan pronto. Entre compañeros y espectadores, lleváronlo a la casa. Y, como tuviese que hacer cama, para que se distrajera, le entregaron algunos delgados cuadernillos, de portadas multicolores y llamativas y de lectura fácil y atornillante. Aquello fue, así mismo, otro descubrimiento. Allí estaban Dick Turpin, Lord Lister, Nick Carter, Buffalo Bill y los piratas Montbars y Stoentebecker. Toda la enciclopedia del folletín y

la aventura. Mundos distantes, de geografía insinuante. Luchas inverosímiles, libradas con la inteligencia o con las armas. Seres extraordinarios y seres exóticos. Fantasía desorbitada, trampolín resbaladizo para saltar a un barco, o a una jungla, o a un rascacielo. Para escuchar el piafar de briosos corceles, el rugido de cien fieras, o el tintinear de aceros en luchas salvajes y maravillosas.

Pero esto fue solo un aperitivo.

Poco a poco, empezó a contagiarse de la epidemia azul de la lectura. Como un escualo emergido de la noche, empezó a devorar libros y libros: en las bibliotecas públicas, en las escolares, en las particulares. En un principio, sin discernimiento. Leyendo el primer libro que encontraba. A Salgari, a Verne, a Sué, a Dumas, a Maupassant, a Flaubert, a Frence, y otros, y otros. Tenía su preferencia, eso sí, los libros de relato y los libros de crónica.

A partir de aquel entonces, empezó a vivir dos vidas: la vida imaginaria, a la que ascendía por los diminutos peldaños de los renglones impresos de sus libros favoritos. Y la vida cotidiana, ya fuera en el Colegio Rocafuerte, recubierto de cinc, de cientos de ventanas, diagonal al Parque Seminario, con su portón de hierro, sus dos patios, sus pisos temblequeantes y sus tesis mensuales. Colegio al que siguió perteneciendo muchos años: como estudiante, como bibliotecario, como profesor. O ya fuera en las tardes luminosas de los campos de balompié, donde gustaba de saturarse de polvo y de sol. O ya fuera en Colón y Chimborazo, a la espera de la primera novia, que un buen día emprendió su viaje al infinito.

Con todo, él no era un hombre que se contentase con recibir. El recibir, para él, era siempre un estímulo para dar. La biblioteca era buena, porque le había hecho descubrir un mundo que ignoraba, pretérito o lejano, tangible o intangible, pero que, por la taumaturgia del relato, podía estar a su orden, cuando él lo pretendiese, en las páginas dóciles. Pero esto tenía un límite. Él anhelaba, oscuramente todavía, también ser un taumaturgo. También empezaba a sentir su corazón y su mente inundados del misterio generoso de la creación.

Por eso un buen día, allí mismo, en las mesas pulidas de la Biblioteca —en los cuadernos escolares, que ya no abandonaría— empezó las trémulas letras, las primeras palabras balbucientes, al trasponer el umbral mágico de la iniciación. Y aunque sintió que era apenas el ensayo para la acrobacia inaudita, había una extraña firmeza en sus manos alumbradas. Le era difícil encontrar las palabras. Lo mismo que si en una selva tupida e ignorada, tuviera que encontrar una madera única, la adecuada, la justa, la precisa. Pero había nacido cazador de vocablos, intuitivo de las justas palabras, poseedor de las frases sustantivales, lapidarias.

En pos de lo inefable

Docto y doctor, hélo allí por los campos. ¿Es que la profesión de abogado no rinde, en su bufete, lo bastante? ¿Es que hay que cumplir compromisos, practicar diligencias, conseguir testimonios favorables, impedir que los pleitos viajen a la ciudad? Sea cual sea la causa, hay que salir. A las pequeñas poblaciones aledañas. A la vera de los ríos. A las haciendas montuvias. A veces, hasta al corazón de la montaña. Allí donde se puedan conseguir unos pocos honorarios o cumplir un cometido para justificarlos. En las lancha fluviales, en los trenes, a lomo de caballo o a plan de canoa, el joven jurisconsulto tiene que realizar largas jornadas.

Amigo de los hombres de toga y justicia, alternando a veces con los gamonales, sabe también conversar, horas de horas, con los compadres que va cultivando a lo largo del camino. En las horas humosas del cigarro dauleño, bebiendo jugo de caña fermentada, oyendo el lamento de la vihuela dulce, bailando sobre los pisos de caña brava picada o simplemente escuchando la voz rumorosa de los ríos, va almacenando en su conciencia puñados de vida.

Él, por entonces, ni siquiera lo sospecha. Cuando regresa a la ciudad se entrega a sus lecturas y a su labor creadora. Si fuera otro encontraríase satisfecho. ¿No tiene un rumbo señalado? ¿No está avanzando, más y más, cada día? ¿No tiene una biblioteca completa casi suya? ¿No va creciendo el número de sus clientes? ¿No empiezan los usufructuadores de la ciudad a mirarlo como uno de los suyos? ¿No tiene ya premios internacionales por sus cuentos?

¡Sus cuentos! Hay equilibrio en ellos. Son hermosos. Se leen fáciles. Algunas de las frases le han quedado redondas, como la cerámica que saturó sus ojos infantiles. El argumento de muchos de ellos es nuevo, desconcertante y aprieta la garganta con su garra caliente. Amores intensos. Ambientes elegantes. Diálogo directo, inteligente. Y, entonces, ¿por qué no se encuentra satisfecho? ¿Por qué? ¿Por qué, todavía, su arte le parece incompleto, mutilado? ¿Por qué en las noches ardientes se mece en su pequeña hamaca, desesperadamente? ¿Por qué sale a deambular por las calles? ¿Por qué está angustiado? ¿Por qué tiene esos cambios bruscos de carácter aun con los seres que más quiere? ¿Por qué, a veces, trata de buscar, a través del horizonte dorado de la cerveza? ¿Por qué, cuando relee sus cuadernos escritos con caracteres precisos, seguros, tiene miedo y quisiera despedazar y recoger cuanto ha hecho hasta entonces? ¿Por qué? ¿Dónde está lo que desea? ¿Cómo hay que contarlo?

Hay noches en que, viendo las estrellas, tiene la sensación de alas en sus hombros. Sabe que está hecho para volar, para elevarse al cenit. Pero ¿cómo? ¡Qué horrible es eso de conocer la fuerza que uno tiene! De saberse capaz de ascender a una montaña. O empujarla. Y no saber en qué emplear aquella fuer-

za. Se diría que uno es un Samsón de ojos vendados, caminando a oscuras, sin saber qué templo ni qué castillo destruir!

Egocéntrico, con sus ansias momentáneamente cercenadas, busca mansamente el refugio de sus libros. Repasa, uno a uno, los estantes. Ahora ya no lee sin disciplina. ¡Es tan poco el tiempo y hay tanto que aprender! En la soledad inmensa de la noche empieza a buscar en las páginas, como si quisiera encontrar allí la clave de sus rutas. Nerviosamente, relee páginas y páginas. Pero sale de allí nuevamente angustiado. ¡No! ¡No es de los libros donde va a salir el justo camino! Él mismo, solo, tiene que descubrirlo.

En tanto, afuera, está agonizando el movimiento de los evadidos, de los que frente a una nueva concepción de la vida no luchan ni asumen posiciones: simplemente toman posturas estridentes y se ubican al margen. El puede ser uno de ellos. El Benjamín de los románticos, con cualquiera de los grupos.

Mas, no solo puede dedicarse a la afanosa búsqueda de su yo y de su destino. Allí lo esperan, también, sobre su mesa de trabajo, los legajos nutridos de su tareas profesionales. De mala gana, empieza a revisarlos. Casi todos ellos se refieren a litigios de gentes que pueblan el agro. Hechos simples, a veces, como el cambio de una cerca, como un abigeato, como una simple riña. Sin embargo, la mayoría de las veces, tratase de hechos más complejos y trascendentales: despojo, robo, asesinato. Casi siempre es cosa injusta, arbitraria, realizada por arrogancias patronales de entes premunidos de todas las garantías. A veces, supervivencias de infamias seculares derivadas de la ignorancia de los unos y de la voracidad y la maldad de los otros.

Y, de improviso, hay como una especie de fogonazo en su mente. Se da cuenta de que allí está el camino verdadero, la misión a cumplir. La habitación se llena de las figuras emergidas de los legajos judiciales. Pero, también, empiezan a entrar de puntillas gentes que él viene conociendo desde hace tiempo. Y fauna y flora que les sirve de auténtico marco a todos ellos. Directo. Certero los va identificando. Todos le son familiares. A todos los conoce de cerca, con sus propios nombres y sus caracteres esenciales.

El inveterado cazador de vocablos tiene las armas listas. Ha encontrado, por fin, su objetivo. Y se apresta a la lucha y a la hazaña.

La hazaña

Iniciados los primeros renglones, sabe que no está solo. La difícil facilidad de los problemas ya resueltos no lo torna inmodesto. Antes bien, lo ayuda a buscar las raíces, los antepasados: Balzac, Flaubert, Dickens, Galdós, Dostoiewsky y los más inmediatos, Gladkov, Fedin, Pilniak...

Ningún hombre es una isla. ¿Podrían no influirlo los grandes movimientos sociales de nuestro tiempo? ¿Podría permanecer, sin geografía y sin historia, como suspendido en el espacio? ¿Podría no recoger las vivas lecciones de *A la Costa* de Martínez? ¿Podría permanecer al margen, insensible, ante una realidad tan fuerte y tan urgente como aquella que le tocaba confrontar?

Claro que era duro y difícil el camino elegido. Pero no vacilaba. Era el suyo. El verdadero. Para el cual había nacido. La fuerza del descubrimiento definitivo tornarialo desde entonces invencible. Inconmovible y alto, como una roca, ejercería, por las treinta monedas todos los oficios: malabarista de empleos, prebendas y satrapías; domador de vermes opíparos; avezado equilibrista de las cuerdas presupuestívoras; agrio payaso que empezaba por reírse de sí mismo; y, a veces, hasta empresario audaz de la tragicómica farándula. Pero de su arte no concedería nada: ni una frase, ni un gesto, ni una genuflexión. Era un arte —y lo será para siempre— un arte puro, en la más noble acepción de la pureza. ✤

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

JOSÉ DE LA CUADRA, *HORNO*[1]

Carlos Mastronardi

El cuento breve encuentra su mejor destino en la intensidad, en las vibraciones fundamentales y temibles, puesto que en él no cabe lo circunstancial ni la observación preciosa y diminuta. Un sacudón eficaz, un choque pródigo en efectos emocionales, puede justificarlo dentro del género. Debe ganar por este camino lo que pierde en gradaciones preparatorias y en hallazgos parciales. Con frecuencia cumple su misión estética mediante un desenlace decorosamente imprevisto que es su razón de ser y —más que su finalidad— su causa primera.

A Carmelo di Vrunó, que ha contribuido a difundir por estas latitudes la buena literatura del Ecuador, debemos agradecer el conocimiento de *Horno*, libro de cuentos de José de la Cuadra. Se trata de un narrador en cuyas páginas se hospeda la aventura y se mueven pasiones elementales. Sin atenerse a preceptiva alguna, sostenido por la afortunada violencia o por la gracia pintoresca de ocasionales diálogos, De la Cuadra se muestra constantemente eficaz y se desplaza con soltura dentro del arte narrativo. Literariamente nos depara homicidios valiosos, buenas escenas de lucha, crueldades impecables, excelentes venganzas y óptimos estupros. No hay momentos baldíos ni languideces perceptibles en sus tensas historias selváticas.

Descarnado y directo, como conviene a la rudeza de los temas que desarrolla, este avezado narrador no presiona ni enfatiza sus argumentos, sino que los deja avanzar naturalmente hacia un final no siempre anunciado o previsible. Otras veces nos presenta ligeras «estampas», donde ni la sucesión episó-

1. Prólogo a la 2a. edición de *Horno*, Colección América, Buenos Aires, Ediciones Perseo, 1940.

dica ni el desenlace cuentan de modo principal: las justifican planamente algunas modalidades y rasgos de sus personajes.

En el presente libro, cuyo estilo persevera en la sobriedad y el movimiento, la acción es más importante que los caracteres. No podía ocurrir de otro modo, puesto que sus torvos pobladores no permiten matices ni complejidades de orden subjetivo. Nuestro autor recoge los datos más significativos de la realidad en narraciones que no dejan traslucir ninguna elaboración intermedia.

Como adscriptos a un mecanismo avasallante, sus héroes —parecidos y hermanos en las reacciones físicas— combaten, aman, se persiguen y cometen depredaciones sin detenerse a considerar los móviles de sus actos. Alcanzamos a percibir el destino de estos hombres, no su intimidad primaria.

Intensidad y fuerza hay en De la Cuadra, autor que no se demora en lo descriptivo y que sabe economizar paisajes. Su mesura en el manejo del color local puede ser orientadora en estas coloridas repúblicas. Suponemos el bosque ecuatoriano, pero esa floresta no es impenetrable para los lectores que se acercan al valioso autor de *Horno*.

Vemos sus personajes desde una perspectiva lejana, como a través de una versión oral, como si escucháramos el relato de un relato. De la Cuadra se mantiene suficientemente remoto, y se dijera que solo nos muestra un documento vivo, una realidad que no puede ser transfigurada por los personales gustos del literato.

Del esplendor genésico y del coraje implacable trae el narrador sus temas y asuntos más reiterados. La vigorosa y radiante animalidad de algunos personajes deja huellas profundas en el ánimo del lector, pero hay escenas enternecedoras en *Horno*, como aquellas que se refieren al peregrinaje de unos músicos de banda pueblerina.

Le bastan unos pocos modismos a De la Cuadra para sugerir las comarcas de sus cuentos: nunca nos impone, como condición previa a la lectura, el súbito dominio de los dialectos montaraces.

Las criaturas de este libro se definen por sus actos. Más que individualidades, son arquetipos y derivaciones de un ambiente determinado. Representan una clase social, pero no descienden a esquemas polémicos ni se convierten en meras fichas del narrador, como les ocurre a los personajes de algunas novelas reciamente aburridas y nunca sospechosas de espiritualidad.

Como en *Los Sangurimas*, libro que toma el nombre de una familia cerril y continuamente asombrosa, De la Cuadra nos hace intimar con plásticas expresiones populares y con obscuros, lacerados destinos. En *Horno*, su originalidad es más prudente y recatada, pero igualmente pródiga en ocasiones de belleza y en regalos de arte. ✤

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

SOBRE CUÁNDO Y CÓMO JOSÉ DE LA CUADRA ESCRIBIÓ «GUÁSINTON»[1]

Alejandro Carrión

Querida Matilde:

En la magnífica edición de las obras completas de José de la Cuadra, que usted acaba de editar en las prensas de la Casa de la Cultura, leo lo siguiente, debido a Jorge Adoum, el compilador de la edición:

> Ha sido imposible averiguar la fecha exacta a la que corresponden los catorce relatos (de *Guásinton*, último libro publicado por De la Cuadra): y, si bien todos ellos revelan, por la maestría de la técnica y la capacidad de la síntesis, al mismo autor maduro, los temas varían hasta el extremo de que Guásinton parecería ser, sin intención premeditada, algo como una antología de las diversas épocas de Cuadra.[2]

1. Esta carta se publicó en la revista *Letras del Ecuador*, XIV, No. 113, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, pp. 1-11.
2. La nota de Jorge Enrique Adoum, que reproducimos íntegramente, consta en *Obras completas* de José de la Cuadra, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 519:
«Apareció en 1938, publicado en los Talleres Gráficos de Educación, de Quito, con prólogo de Isaac J. Barrera y carátula de Leonardo Tejada.
Ha sido imposible averiguar la fecha exacta a la que corresponden los catorce relatos: y, si bien todos ellos revelan, por la maestría de la técnica y la capacidad de síntesis, al mismo autor maduro, los temas varían hasta tal punto que *GUASINTON* parecería ser, sin intención premeditada, algo como una antología de las diversas épocas de Cuadra: 'La Selva en llamas', 'Se ha perdido una niña', están dentro del marco de *EL AMOR QUE DORMÍA*; 'El cóndor de oro', 'La solterona', pudieron haber integrado *REPISAS*; 'El Santo nuevo', 'Cubillo, buscador de ganado', *HONOR*. El registro se completa con una colección de crónicas que se publican en otra sección de este volumen.
En *Guásinton: historia de un lagarto montuvio*, José de la Cuadra proyecta, por primera —por única— vez, su sentido de penetración y análisis hacia un ser no humano, y logra

No era imposible averiguar la fecha exacta en que Pepe (lo llamaré en la forma familiar en que lo llamábamos sus amigos) escribió los relatos que componen *Guásinton*. Habría bastado con que Adoum hable conmigo o con Manuel Medina, pues nosotros fuimos testigos de cómo se escribió el libro, lo vimos crecer página a página y muchos de esos cuentos fueron mecanografiados por Medina o por mí. Creo que interesará a los lectores de *Letras* el saberlo: de todos modos, interesa el asunto a la historia de nuestra literatura, por eso le escribo la presente carta contándoselo.

En 1937 el señor General don Alberto Enríquez Gallo, entonces Ministro de Defensa, derribó al gobierno del señor ingeniero don Federico Páez, sucediéndolo en la Jefatura del Ejecutivo. Nombró Secretario General de la Administración al señor doctor don Luis Bossano, hoy dignísimo miembro de la Junta General de la Casa de la Cultura, quien puede saber también de este asunto literario que nos interesa, pues estuvo entonces, en razón de su cargo, muy cerca de Pepe de la Cuadra. El señor Coronel don Jorge Quintana Dueñas fue nombrado Ministro de Gobierno y Pepe de la Cuadra Subsecretario de ese importante Ministerio. El señor Coronel, por indicación de Pepe, me nombró su Secretario Privado, mientras Manuel Medina era nombrado para igual cargo junto a De la Cuadra. Y el señor Teniente Benigno Jaramillo fue designado edecán del señor Ministro.

Cuando había trabajo hasta muy tarde en el Ministerio, el señor Coronel, que era muy generoso y gentil, invitaba a su casa a Pepe, a Manuel, al Teniente Jaramillo y a mí. Allí cenábamos, muchas veces tomábamos algún wisky y más tarde íbamos con Pepe, que era noctámbulo, a su departamento en el Hotel Savoy. Allí, con la amable presencia de doña Inés Núñez del Arco, hermosa dama, esposa de Pepe, veíamos con frecuencia aparecer la aurora leyendo los cuentos de *Guásinton*.

Porque Pepe, robando momentos a su trabajo en el Ministerio, estaba escribiendo *Guásinton*, según él decía, para «aprovecharle» al Gobierno la Imprenta Nacional. Cada vez que Pepe tenía listo un nuevo cuento, nos llevaba a Medina, al Teniente Jaramillo y a mí a escucharlo y a darle nuestra opinión, la cual, dicho sea, aquí en confianza, le importaba un pepino. En realidad, Pepe quería escuchar solamente palabras de rendida admiración, y si le hacíamos

crear un personaje animal, omnipresente en el relato, que cautiva por aquello que pudiéramos llamar sus hábitos, presentados o inventados por el autor, y de los que se vale para darnos, una vez más, el ambiente de la Costa ecuatoriana. La anécdota que narra en 'El Santo nuevo' parece ser verídica: la cita en su ensayo *EL MONTUVIO ECUATORIANO*. Aunque en éste, como en los demás cuentos del volumen, lo anecdótico es lo que menos importa: por sobre ellos está el valor de interpretación humana, individual y sociológica, que da a De la Cuadra el derecho a ocupar el alto lugar que le corresponde en la literatura ecuatoriana y del continente».

algún reparo, se indignaba y nos acusaba de mal gusto literario o, simple y llanamente, de estupidez congénita. Pepe tenía un altísimo concepto de sí mismo, y, claro está, ese concepto era justo y nosotros lo compartíamos.

Allí, doña Inés, Manuel, el teniente Jaramillo y yo fuimos viendo crecer *Guásinton*. Pepe tenía especial amor por su cuento «La selva en llamas». Le gustaba mi manera de leer, y me pedía que diese lectura a su cuento preferido, mientras su gentil esposa nos servía wisky en abundancia. Recuerdo que Pepe nos preguntaba entonces: «¿Verdad que es el coro esquiliano? ¿Verdad?» Andaba por entonces muy pagado de saber portugués, y cuando las copas se le subían a la cabeza se ponía a cantar en ese idioma unas canciones que sabía.

Yo puse a limpio en el Ministerio, en el despacho del señor Ministro, muchos de los cuentos de *Guásinton*, y el Coronel que sabía lo que yo estaba haciendo, cuando tenía necesidad de dictarme algún telegrama o carta, me decía: «Carrioncito, deja los 'versos' de Pepe y resígnate a escribir oficios». Cuando los originales estuvieron listos, pasaron a la Imprenta Nacional, de la cual era regente Gonzalo Maldonado Jarrín, recién venido de Europa, donde estuvo becado por el Ministerio de Educación, preparándose en artes gráficas. Deseoso de mostrar cuánto había aprendido, Gonzalo le dio al libro esa rara conformación tipográfica que hace tan difícil su lectura.

Se extraña Jorge Adoum de la diversidad de temas de los cuentos de *Guásinton*, y basándose en ella supone que pertenecen a diferentes épocas de la vida del escritor. No hay nada de eso. Pepe de la Cuadra quería demostrar que su capacidad de cuentista era universal, que podía desarrollar los temas más variados y contrapuestos, y para eso, para que se diesen cuenta los lectores de la portentosa versatilidad de su espíritu creador, para eso escribió *Guásinton*. Pero como sus tareas en el Ministerio no le dejaban tiempo suficiente, incluyó en el volumen algunas crónicas y notas bibliográficas que había publicado en diversos periódicos y revistas, especialmente en *El Telégrafo* y en *América*. «Me va a salir un folletito *Guásinton*», se quejaba y al final resolvió el problema por la inclusión de esas notas y crónicas. Por cierto que él tenía un arreglo con la editorial Espasa-Calpe, de Madrid, para comentar sus libros, que le eran remitidos gratis. Las notas incluidas en *Guásinton* se refieren a libros de esa editorial.

No quiero terminar ésta carta, querida Matilde, sin expresar mi absoluto desacuerdo con Alfredo Pareja por los siguientes párrafos de su prólogo,[3] por lo demás excelente: «Lo último que en relato de ficción, Cuadra publicó fue el libro *GUÁSINTON*, título del primer cuento del volumen, en el que pue-

3. Alfredo Pareja Diezcanseco, «El mayor de los cinco», prólogo a *Obras completas* de José de la Cuadra, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, pp. IX-XXXIX.

den encontrarse varios otros, al parecer de distintas fechas, según presume, con razón, Jorge Adoum, y por lo cual es un libro muy desigual para poder juzgar por él el proceso creador del escritor. —En *Guásinton* ensaya Cuadra el personaje animal, un gran lagarto cebado, que ama y odia y sabe luchar con una valentía y astucia casi humanas. Es un buen cuento, de intención, acaso, algo frustrada. Los demás del volumen no son de los mejores que Pepe escribió».

Estos párrafos, querida amiga, muestran lo que puede, aún en un espíritu crítico tan claro como el de Alfredo, un prejuicio. Cuando Jorge Adoum presumió que los cuentos eran de diversas épocas, creó en el ánimo de Alfredo un prejuicio contra ese admirable libro, que es, por encima de lo que se ha dicho en los párrafos transcritos, LA OBRA MAESTRA de José de la Cuadra. Me extraña que la perspicacia crítica de Alfredo se haya dejado capturar en la conjetura que hizo Jorge Adoum.

«Guásinton», el cuento que da título al volumen, es no una pieza de «intención algo frustrada», sino una obra plena, en intención y en realización, de una justeza de palabra y arquitectura que deja pasmados. «La selva en llamadas», el cuento que más amaba Pepe, es realmente portentoso, por su movimiento, por su pasión, por su colorido. ¿Quién podrá encontrar en «La Caracola» el más leve defecto? Este cuento, con «Olor de cacao», que está en *Horno*, es la obra maestra de la delicadeza, del leve matiz, del contar escorzos del alma que para los demás se esfumaría sin percibirse. Y así...Yo cambiaría el texto de Alfredo, adecuándolo a la estricta realidad: «Guásinton y los demás cuentos del volumen son de los mejores que Pepe escribió». Estoy seguro de que Alfredo, escapándose del prejuicio que le produjo la conjetura de Jorge Adoum, terminará siendo de mi opinión.

Estas «curiosidades literarias» me ha dado, querida amiga, la feliz oportunidad de saludarla con mi sincero afecto,

A doña Matilde Cabeza de Vaca de Ortega Bueno, directora de la Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana,

En su despacho. ✤

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

SOBRE CUÁNDO Y CÓMO JOSÉ DE LA CUADRA ESCRIBIÓ «GUÁSINTON»[1]

Alejandro Carrión

Querida Matilde:

En la magnífica edición de las obras completas de José de la Cuadra, que usted acaba de editar en las prensas de la Casa de la Cultura, leo lo siguiente, debido a Jorge Adoum, el compilador de la edición:

> Ha sido imposible averiguar la fecha exacta a la que corresponden los catorce relatos (de *Guásinton*, último libro publicado por De la Cuadra): y, si bien todos ellos revelan, por la maestría de la técnica y la capacidad de la síntesis, al mismo autor maduro, los temas varían hasta el extremo de que Guásinton parecería ser, sin intención premeditada, algo como una antología de las diversas épocas de Cuadra.[2]

1. Esta carta se publicó en la revista *Letras del Ecuador*, XIV, No. 113, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, pp. 1-11.
2. La nota de Jorge Enrique Adoum, que reproducimos íntegramente, consta en *Obras completas* de José de la Cuadra, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, p. 519:
«Apareció en 1938, publicado en los Talleres Gráficos de Educación, de Quito, con prólogo de Isaac J. Barrera y carátula de Leonardo Tejada.
Ha sido imposible averiguar la fecha exacta a la que corresponden los catorce relatos: y, si bien todos ellos revelan, por la maestría de la técnica y la capacidad de síntesis, al mismo autor maduro, los temas varían hasta tal punto que *GUASINTON* parecería ser, sin intención premeditada, algo como una antología de las diversas épocas de Cuadra: 'La Selva en llamas', 'Se ha perdido una niña', están dentro del marco de *EL AMOR QUE DORMÍA*; 'El cóndor de oro', 'La solterona', pudieron haber integrado *REPISAS*; 'El Santo nuevo', 'Cubillo, buscador de ganado', *HONOR*. El registro se completa con una colección de crónicas que se publican en otra sección de este volumen.
En *Guásinton: historia de un lagarto montuvio*, José de la Cuadra proyecta, por primera —por única— vez, su sentido de penetración y análisis hacia un ser no humano, y logra

No era imposible averiguar la fecha exacta en que Pepe (lo llamaré en la forma familiar en que lo llamábamos sus amigos) escribió los relatos que componen *Guásinton*. Habría bastado con que Adoum hable conmigo o con Manuel Medina, pues nosotros fuimos testigos de cómo se escribió el libro, lo vimos crecer página a página y muchos de esos cuentos fueron mecanografiados por Medina o por mí. Creo que interesará a los lectores de *Letras* el saberlo: de todos modos, interesa el asunto a la historia de nuestra literatura, por eso le escribo la presente carta contándoselo.

En 1937 el señor General don Alberto Enríquez Gallo, entonces Ministro de Defensa, derribó al gobierno del señor ingeniero don Federico Páez, sucediéndolo en la Jefatura del Ejecutivo. Nombró Secretario General de la Administración al señor doctor don Luis Bossano, hoy dignísimo miembro de la Junta General de la Casa de la Cultura, quien puede saber también de este asunto literario que nos interesa, pues estuvo entonces, en razón de su cargo, muy cerca de Pepe de la Cuadra. El señor Coronel don Jorge Quintana Dueñas fue nombrado Ministro de Gobierno y Pepe de la Cuadra Subsecretario de ese importante Ministerio. El señor Coronel, por indicación de Pepe, me nombró su Secretario Privado, mientras Manuel Medina era nombrado para igual cargo junto a De la Cuadra. Y el señor Teniente Benigno Jaramillo fue designado edecán del señor Ministro.

Cuando había trabajo hasta muy tarde en el Ministerio, el señor Coronel, que era muy generoso y gentil, invitaba a su casa a Pepe, a Manuel, al Teniente Jaramillo y a mí. Allí cenábamos, muchas veces tomábamos algún wisky y más tarde íbamos con Pepe, que era noctámbulo, a su departamento en el Hotel Savoy. Allí, con la amable presencia de doña Inés Núñez del Arco, hermosa dama, esposa de Pepe, veíamos con frecuencia aparecer la aurora leyendo los cuentos de *Guásinton*.

Porque Pepe, robando momentos a su trabajo en el Ministerio, estaba escribiendo *Guásinton*, según él decía, para «aprovecharle» al Gobierno la Imprenta Nacional. Cada vez que Pepe tenía listo un nuevo cuento, nos llevaba a Medina, al Teniente Jaramillo y a mí a escucharlo y a darle nuestra opinión, la cual, dicho sea, aquí en confianza, le importaba un pepino. En realidad, Pepe quería escuchar solamente palabras de rendida admiración, y si le hacíamos

crear un personaje animal, omnipresente en el relato, que cautiva por aquello que pudiéramos llamar sus hábitos, presentados o inventados por el autor, y de los que se vale para darnos, una vez más, el ambiente de la Costa ecuatoriana. La anécdota que narra en 'El Santo nuevo' parece ser verídica: la cita en su ensayo *EL MONTUVIO ECUATORIANO*. Aunque en éste, como en los demás cuentos del volumen, lo anecdótico es lo que menos importa: por sobre ellos está el valor de interpretación humana, individual y sociológica, que da a De la Cuadra el derecho a ocupar el alto lugar que le corresponde en la literatura ecuatoriana y del continente».

algún reparo, se indignaba y nos acusaba de mal gusto literario o, simple y llanamente, de estupidez congénita. Pepe tenía un altísimo concepto de sí mismo, y, claro está, ese concepto era justo y nosotros lo compartíamos.

Allí, doña Inés, Manuel, el teniente Jaramillo y yo fuimos viendo crecer *Guásinton*. Pepe tenía especial amor por su cuento «La selva en llamas». Le gustaba mi manera de leer, y me pedía que diese lectura a su cuento preferido, mientras su gentil esposa nos servía wisky en abundancia. Recuerdo que Pepe nos preguntaba entonces: «¿Verdad que es el coro esquiliano? ¿Verdad?» Andaba por entonces muy pagado de saber portugués, y cuando las copas se le subían a la cabeza se ponía a cantar en ese idioma unas canciones que sabía.

Yo puse a limpio en el Ministerio, en el despacho del señor Ministro, muchos de los cuentos de *Guásinton*, y el Coronel que sabía lo que yo estaba haciendo, cuando tenía necesidad de dictarme algún telegrama o carta, me decía: «Carrioncito, deja los 'versos' de Pepe y resígnate a escribir oficios». Cuando los originales estuvieron listos, pasaron a la Imprenta Nacional, de la cual era regente Gonzalo Maldonado Jarrín, recién venido de Europa, donde estuvo becado por el Ministerio de Educación, preparándose en artes gráficas. Deseoso de mostrar cuánto había aprendido, Gonzalo le dio al libro esa rara conformación tipográfica que hace tan difícil su lectura.

Se extraña Jorge Adoum de la diversidad de temas de los cuentos de *Guásinton*, y basándose en ella supone que pertenecen a diferentes épocas de la vida del escritor. No hay nada de eso. Pepe de la Cuadra quería demostrar que su capacidad de cuentista era universal, que podía desarrollar los temas más variados y contrapuestos, y para eso, para que se diesen cuenta los lectores de la portentosa versatilidad de su espíritu creador, para eso escribió *Guásinton*. Pero como sus tareas en el Ministerio no le dejaban tiempo suficiente, incluyó en el volumen algunas crónicas y notas bibliográficas que había publicado en diversos periódicos y revistas, especialmente en *El Telégrafo* y en *América*. «Me va a salir un folletito *Guásinton*», se quejaba y al final resolvió el problema por la inclusión de esas notas y crónicas. Por cierto que él tenía un arreglo con la editorial Espasa-Calpe, de Madrid, para comentar sus libros, que le eran remitidos gratis. Las notas incluidas en *Guásinton* se refieren a libros de esa editorial.

No quiero terminar ésta carta, querida Matilde, sin expresar mi absoluto desacuerdo con Alfredo Pareja por los siguientes párrafos de su prólogo,[3] por lo demás excelente: «Lo último que en relato de ficción, Cuadra publicó fue el libro *GUÁSINTON*, título del primer cuento del volumen, en el que pue-

3. Alfredo Pareja Diezcanseco, «El mayor de los cinco», prólogo a *Obras completas* de José de la Cuadra, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, pp. IX-XXXIX.

den encontrarse varios otros, al parecer de distintas fechas, según presume, con razón, Jorge Adoum, y por lo cual es un libro muy desigual para poder juzgar por él el proceso creador del escritor. —En *Guásinton* ensaya Cuadra el personaje animal, un gran lagarto cebado, que ama y odia y sabe luchar con una valentía y astucia casi humanas. Es un buen cuento, de intención, acaso, algo frustrada. Los demás del volumen no son de los mejores que Pepe escribió».

Estos párrafos, querida amiga, muestran lo que puede, aún en un espíritu crítico tan claro como el de Alfredo, un prejuicio. Cuando Jorge Adoum presumió que los cuentos eran de diversas épocas, creó en el ánimo de Alfredo un prejuicio contra ese admirable libro, que es, por encima de lo que se ha dicho en los párrafos transcritos, LA OBRA MAESTRA de José de la Cuadra. Me extraña que la perspicacia crítica de Alfredo se haya dejado capturar en la conjetura que hizo Jorge Adoum.

«Guásinton», el cuento que da título al volumen, es no una pieza de «intención algo frustrada», sino una obra plena, en intención y en realización, de una justeza de palabra y arquitectura que deja pasmados. «La selva en llamadas», el cuento que más amaba Pepe, es realmente portentoso, por su movimiento, por su pasión, por su colorido. ¿Quién podrá encontrar en «La Caracola» el más leve defecto? Este cuento, con «Olor de cacao», que está en *Horno*, es la obra maestra de la delicadeza, del leve matiz, del contar escorzos del alma que para los demás se esfumaría sin percibirse. Y así...Yo cambiaría el texto de Alfredo, adecuándolo a la estricta realidad: «Guásinton y los demás cuentos del volumen son de los mejores que Pepe escribió». Estoy seguro de que Alfredo, escapándose del prejuicio que le produjo la conjetura de Jorge Adoum, terminará siendo de mi opinión.

Estas «curiosidades literarias» me ha dado, querida amiga, la feliz oportunidad de saludarla con mi sincero afecto,

A doña Matilde Cabeza de Vaca de Ortega Bueno, directora de la Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana,

En su despacho. ✤

kipus
REVISTA ANDINA DE LETRAS
16/2003/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional

APROXIMACIONES A JOSÉ DE LA CUADRA[1]

Abdón Ubidia

EL ESCRITOR

De él sabemos que nació en 1903 y que murió en 1941, que fue abogado, que fue escritor. Sabemos también unas cuantas cosas más. Pero lo fundamental, lo que le volvía individuo, su subjetividad, se nos escapa. Murió con él. Porque De la Cuadra, al igual que sus compañeros de generación, exceptuando a Pablo Palacio, poco rastro dejó de ella en su literatura. El mundo que enfrentaron los escritores de la «generación de los años treinta», no dio lugar para el análisis de los conflictos interiores. Una realidad aplastante e inédita, una naturaleza dominada a medias, una sociedad espantosamente injusta, hicieron de ellos, reporteros, comentaristas, exploradores y sondas de esa realidad. Había que narrar, referir lo que se veía, lo que se descubría, y lo que se descubría no era el hombre en tanto individuo, sino el hombre social. El indio, el cholo, el montubio, son sus personajes. Y ésa, su condición social basta para definirlos. En gran medida, los conflictos y padecimientos de un personaje, pudieran ser transferidos y extendidos a cualquiera de los miembros del grupo humano al cual pertenece y representa ese personaje. Hay excepciones, por supuesto. Pero esas excepciones solamente se dan cuando el personaje amplía su significado social y trasciende a símbolo. La Tigra, por ejemplo. De cualquier manera, lo individual está «contenido» en el contexto de una condición social. Nicasio Sangurima no es idéntico a cualquier montubio. Pero no puede ser comprendido sino en el seno del mundo montubio.

1. Tomado de la revista *La Bufanda del Sol*, Nos. 9-10, Quito, febrero 1975, pp. 36-45.

¿Qué escribió José de la Cuadra? Pues cuentos. Porque hasta sus relatos largos que apuntan a novela, como tantos lo dicen, tienen la factura de cuentos, como lo veremos más adelante. En 1931 publicó *Repisas*, en 1932, *Horno*, en 1934 *Los Sangurimas*, y en 1938, *Guásinton*.

Sus temas

Quizá deberíamos hablar de un solo tema: el montubio. De la Cuadra es un cronista de la vida del hombre rural de la Costa. Y su fervor por él le lleva a explorar sus costumbres, su lenguaje, su drama social, el peso de la selva en sus temores y supersticiones. Se ha dicho y repetido, al punto de que es ya un lugar común, que el indio de la Sierra —de los años treinta— no es el montubio de la Costa. Evidentemente que no lo es. Entre los dos media una distancia histórica apreciable. En la Sierra continuaba imperando la era feudo-colonial, cuando en la Costa ya se empezaban a dibujar claramente los síntomas de cambio y subversión de las costumbres que el juego del capital, dinamizado a partir de la revolución liberal, iba engendrando. El indio de la Sierra relegado a su papel de cosa, de elemento natural de las tierras del gamonal, era —¿es?— el siervo de la gleba de la Edad Media. Entre las montañas y los páramos, el tiempo se había detenido. En el litoral, por el contrario, se observaba una mutación espectacular: los hombres empezaban a desprenderse de la tierra a cobrar vida propia. La sólida estructura feudal que los ataba al latifundio, se había resquebrajado. Y ese resquebrajamiento no los había hecho felices, pero sí más libres. Libres en el sentido de volverlos responsables de sus vidas. Perdida, en alguna medida, la protección del gran señor, el dueño de sus vidas, era menester afanarse, ingeniárselas para sobrevivir: ir de un sitio a otro, traficar con especies, vender al mejor postor su fuerza de trabajo, inventarse modos de vida increíbles —cazadores de lagartos, por ejemplo— o simplemente huir, alejarse. Este hombre en proceso de desprenderse de la tierra es el montubio. Su principal tentativa: sobrevivir. A ella De la Cuadra, sería particularmente sensible. Y como ya dijimos, del montubio, nuestro escritor, haría el asunto central de su material narrativo.

La estructura de sus cuentos

Benjamín Carrión fue el primero en darse cuenta de la especial estructura sobre la cual, los relatos de De la Cuadra, están trabajados. «José de la Cuadra —nos dice— es, definitiva y exclusivamente, un narrador de cuentos, de

historias cortas. Y aún en los casos en que parece intentar el cuadro grande de la novela, como en *Los Sangurimas*, no hace sino un rosario, una hilvanación de historias cortas que, basadas en un párrafo lírico y veraz, hace como exergo o apígrafe de la narración». La observación es justa. Tomemos otro relato extenso a modo de ejemplo: «Banda de pueblo». Su arquitectura es relativamente simple. Se inicia con la presentación-semblanza de los personajes. La acción transcurre luego, pero es una acción que está «compuesta» de una serie de cuadros-estampas de la vida de los músicos que conforman la banda. Hábilmente, nuestro escritor, da término a esta sucesión de escenas, que podía volverse infinita, con el episodio de la muerte de Ramón Piedrahíta, el encargado del bombo y los platillos, y su reemplazo por su hijo.

De este modo tanto «Banda de pueblo», como *Los Sangurimas* no pueden llamarse novelas, o «nouvelles», o novelas cortas, porque no están construidas en cuanto tales, esto es, como una historia que nace, se desarrolla y culmina de acuerdo a una trama, en la cual, los episodios que la sostienen, mantienen, al menos como en la novela tradicional, un orden necesariamente progresivo —o regresivo— y constituyen partes —escalones sería la palabra— necesarias e imprescindibles de la trama. Más bien estos relatos están construidos, según el esquema de sus cuentos. Solo que, en sus cuentos, a la presentación de los personajes, que a veces tiene algo de prólogo, sigue una escena de la vida de esos personajes, que deviene trama del cuento.

En los relatos extensos de De la Cuadra, a la presentación, sucede una multiplicación de las escenas de la vida de los personajes, conforme al más extremado naturalismo. Pero la articulación de ellas, no constituye precisamente la trama de la historia, sino únicamente la evocación del mundo al cual pertenecen los personajes. Por ello es que, a pesar del indudable valor de este tipo de relato, asoma a los ojos del lector, como deshilvanado y fragmentario.

El lenguaje

Vale la pena analizarlo a partir de un ejemplo concreto. Tomemos por caso el cuento «La soga». Lo escogemos porque constituye una muestra extrema de la intención del autor en cuanto a la utilización del lenguaje, aunque (debemos reconocerlo), no es ni forma parte de sus relatos representativos. Escribe De la Cuadra:

> —A voh no te bian de garrar. Ti'a juyes de'embarde. A tu' hijo Ramón si tarveh lo aprenderían.
>
> —¿A m'hijo?
>
> —Digo. Como eh mozo y sirve pa sordao...

—A mi hijo —repitió en un gagueo—. Y parece que a voh te gusta eso, Mario. Hay una razón. Como lah tuya no mah son hijah mujeres, y lah mujere sólo valen pa...

En principio habría que reconocer que ese propósito de nuestros relatistas de elaborar un registro e inventario de su entorno, de la realidad que les rodeaba, les llevó a apropiarse no solamente de los hombres, de los paisajes habitados por esos hombres, de sus costumbres, e incluso de la justa rebeldía que nacía en ellos a causa de las injusticias a que estaban sometidas, al punto de convertirla en la clave temática de sus obras; sino que les llevó a apropiarse también de su dicción. Y no se trataba únicamente de ciertos giros idiomáticos demasiado locales: se trataba de la manera de pronunciarlos (garrar, juyes, etc.).

Con ello, se pretendía representar, recurriendo a ingeniosas combinaciones, de la manera más fiel posible, el habla montubia, sus fonemas. Como si se tratara de llevar el realismo —léase criollismo— hasta sus últimas consecuencias. Y claro que en relatos como «La Soga», y muchos otros escritos en este estilo, De la Cuadra y sus compañeros, lo consiguieron plenamente. Mas, hay que preguntarse si no lo consiguieron a costa de dificultar la lectura de sus relatos, de empañar el contenido con el lenguaje, de posponer el significado en aras del significante.

Por supuesto que el lenguaje es, en sí mismo, un constante tema de especulación creadora y en ciertas obras «es» la literatura, pero no en la forma en la que lo entendieron nuestros escritores, al nivel fonético simplemente, como si el lenguaje no fuera otra cosa que una serie de signos inconexos entre sí, o como si su conexión se redujera o se debiera a un conjunto de reglas más o menos aceptadas, heredadas de su propia tradición. Contra todo ello, ahora sabemos que el lenguaje es fundamentalmente estructura, sistema de signos, y que su poder de comunicación radica en esa estructura, pues los signos que la conforman poco o nada son separados de ella.

Esto, en cambio, lo saben muy bien los novelistas latinoamericanos del «Boom». Y valdría la pena comparar ciertas páginas de Vargas Llosa y Cortázar, con otras de los novelistas latinoamericanos de los años treinta, o anteriores a ellos. Los nuevos saben muy bien que el problema del lenguaje en la literatura se lo resuelve en un territorio muy ajeno al academicismo (que, entre paréntesis, es una inútil y trasnochada pretensión de asimilar el lenguaje a la lengua, o de defender una supuesta pureza de esta última, en base a los dictados de una remota «Real» Academia, cada vez más alejados del habla real), pero también igualmente distante del naturalismo local y folclórico. Ellos saben que lo recuperable del lenguaje para la literatura, antes que el uso supuestamente correcto o incorrecto de ciertos términos, es el fluir mismo del lengua-

je, lo que algunos lingüistas llaman sus estructuras rítmicas, aquellas modalidades sintácticas que el habla popular ha creado y que ayudan a exponer, de la mejor manera posible, un determinado contenido, no susceptible de ser expuesto por medio de otro recurso.

Sin embargo, y sin pretender atenuar nuestras reservas con respecto a la «eficacia» del lenguaje manejado por nuestros literatos, habremos de reconocer en él, por lo menos un mérito que no está exento de implicaciones estéticas: el de ser reto, abierta bofetada a una pretendida literatura casticista, que a duras penas podía ocultar su verdadero propósito: mirar hacia el pasado, añorar los viejos tiempos coloniales, solazarse en la nostalgia de un ayer con corona, mitas y encomiendas.

Lo social: la denuncia

Hemos dicho ya que el mundo que abordaron los relatistas de los años treinta era el de la realidad objetiva, cuyas manifestaciones riquísimas e inéditas —alguien dijo que todo estaba por nombrarse—, no admitían subjetivismos, sin ponerse en pugna con ellos. Frente a ese mundo solo cabían dos posiciones: evidenciarlo, como lo hicieron los novelistas comprendidos en la línea que va de Rivera a Rómulo Gallegos, o denunciarlo a la manera de nuestros narradores: Icaza, Gil Gilbert, Gallegos Lara. Ambas actitudes se reservaban para sí el derecho de escoger su propia parcela de la realidad. En el un caso el medio geográfico; en el otro el medio social. La novela criollista planteaba el conflicto entre civilización y barbarie; la novela de denuncia, el conflicto entre justicia e injusticia. La primera juzgaba en términos de hecho que devenían términos de valor (civilización contra barbarie: la lucha estaba dada independientemente de cualquiera connotación moral; mas, frente a ella el novelista tomaba partido: el Bien estaba representado por la civilización —la naturaleza vencida por el hombre—, y el Mal, por la barbarie —el hombre vencido por la naturaleza). La segunda, la novela de denuncia, juzgaba en términos de valor que devenían en términos de hecho (justicia contra injusticia, oprimidos contra opresores, libertad contra esclavitud), el conflicto es moral; ante él el novelista, que ya ha tomado partido en el momento mismo de elegir su tema, actúa como un profeta: la rebelión será inevitable, el triunfo de los oprimidos sobre los opresores será inevitable.

Relato criollista y realismo social de denuncia. José de la Cuadra se inscribe, sin contradecirse, en ambas tendencias. Indistintamente escribe, al punto de recogerlos en un solo libro, «La Tigra» o «Merienda de perro». Por esta razón no es acertada aquella afirmación de que en sus relatos no pretendía probar nada. Como escritor, puntal de una generación muy bien definida, no

podía sustraerse al mundo y al quehacer de sus compañeros. Lo que sí es un hecho indiscutible, es que en los relatos suyos en los cuales prima el espíritu de denuncia, el logro estético es muy inferior al que se puede apreciar en otros, suyos también, en donde ese espíritu, esa voluntad de denuncia está equilibrada o superada por otro tipo de elementos. Pocos preferirán «Merienda de perro» a «Olor de cacao», o preferirán «Honorarios» a *Los Sangurimas.*

Y ya que hablamos de «Merienda de perro», vale la pena que nos refiramos a él y que lo comparemos con otro cuento: «Ayoras falsas».

Ambos son, eminentemente, cuentos de denuncia. En ambos los personajes son indios de la Sierra, peones de latifundios. El tema común es el drama de injusticia que viven éstos. Sin embargo, y a pesar de las similitudes, en cuanto a su valor estético, son muy diferentes.

¿Por qué?. Veamos. En «Merienda de perro», hay una excesiva carga de elementos que desbordan la reducida cuartilla en la que están expuestos: el hambre, el frío, la lujuria del patrón que posee a la mujer de Tunipamba a sabiendas de éste, la incertidumbre frente al castigo, y sobre todo, un final de un tremendismo casi intolerable: mientras Tunipamba busca una oveja perdida, el perro encargado de cuidar el rebaño, que ha desaparecido por un tiempo, retorna con un pañal ensangrentado y con un brazo de la última hijita de Tunipamba.

En «Ayoras falsos» la historia contada, al no estar tan recargada de elementos que exigirían un desarrollo especial para cada uno de ellos, como ocurre en «Merienda de perro», se vuelve más eficaz en cuanto narración, más creíble, más convincente desde el punto de vista literario y, si se quiere, desde el de la denuncia.

En «Ayoras falsos» el indio Balbuca es engañado por su patrón quien le da en préstamo, a cambio de los servicios de su hijo, tres ayoras, tres sucres de plomo, falsos. El abogado al que Balbuca ha confiado un litigio, le hace caer en cuenta del engaño del patrón. Balbuca reclama a éste último, pero de su reclamo, muy tímido y humilde por cierto, solo obtiene el ser encarcelado. Cuando sale de la prisión, asegurándose de que nadie lo mire, Balbuca arroja una piedra contra el muro que cerca la propiedad de su patrón, que apenas lo lastima. Balbuca se siente así vengado.

Esta es la historia de un múltiple engaño: las ayoras son falsos, hay trampa en la actuación del latifundista, del abogado, del teniente político y por fin de Balbuca quien, como iluminado por una luz redentora, se autoengaña al pretender dar rienda suelta a su rebeldía, lastimando una pared de la propiedad de quien es autor de todas sus desgracias. Como puede apreciarse, es en ese juego ilusorio, en esa rebeldía ingenua, irracional, tal vez torpe, en donde se refugia ese imponderable que es el logro estético, ausente por completo en ese otro cuento de llana denuncia que es «Merienda de perro».

Citemos otro cuento en el cual se puede observar, muy claramente, como la voluntad de denuncia, demasiado manifiesta, empaña la dimensión humana de los personajes.

Es el caso de «Honorarios»: una niña ha sido violada. El violador se halla preso y la madre de éste acude al doctor Cercado para encargarle el caso. El abogado acepta siempre y cuando la Emérida, hermana del violador, se le entregue. Una especie de ley del Talión: «ojo por ojo e himen por himen». La madre llora y se desespera. Por otro lado, la Juana, esposa del prisionero, mira las formas juveniles de la Emérida y, en cierto modo le atribuye su desgracia: la Juana está vieja y estropeada, y en cambio la Emérida luce su juventud en pleno esplendor. Pasan los días y la situación se vuelve tan tensa, entre los miembros de la familia, que la Juana comprende lo que debe hacer: pagar los honorarios que el doctor exige por la libertad de su hermano. Cancelada la deuda, el doctor cumple su palabra. Mas el juicio se prolonga con las querellas presentadas en contra de la madre del violador, por el carnicero y el peluquero que sirvieron de peritos, en el reconocimiento del caso. «Las once cuadritas» de su finca pasan entonces a poder del doctor Cercado como pago por el nuevo juicio. La buena señora, cansada ya de tanta desventura, agradece desde el fondo de su alma a su abogado, porque ya no tendrá que pagar religiosamente las letras de la hipoteca de la finca, ya que este se ha hecho cargo de ellas.

Descontando la mutación irónica que el relato experimenta al final, «Honorarios», que está escrito dentro de un naturalismo sencillo, intenta plantear un conflicto, que recuerda de un modo un tanto indirecto, al que se plantea en uno de los cuentos más logrados de Maupassant, «Bola de Sebo»: el reconocimiento por parte de los defensores de la moral establecida, de la necesidad de transgredirla, cuando se presentan situaciones especiales que obligan a ello. Pero estas situaciones «especiales» tienen para el narrador, un propósito concreto: sirven para develar el papel engañoso y postergado que juega lo ideológico frente a lo real. En «Bola de Sebo», la prostituta apodada así es obligada a ejercer su oficio, por quienes la repudian a causa precisamente, de ese oficio. En «Honorarios», la hermana del violador, se verá en el caso de ser violada por el jurista, a instancias de su propia familia.

Decíamos que el relato de De la Cuadra, recuerda «indirectamente» el relato de Maupassant. Esto se justifica. Lo que en «Bola de Sebo» es moral, moral establecida, en «Honorarios» es apenas una noción embrionaria que va un poco más allá de la costumbre. Es sintomático que los reparos de la Emérida, nunca lleguen a volverse reflexión, ni le produzcan reacciones emotivas notorias. Y es que su mundo, no es por supuesto, el mundo de «Bola de Sebo».

Claro que el relato de Maupassant como el de De la Cuadra no son solo eso, la literaturalización del conflicto anotado. En «Bola de Sebo», encontra-

mos además la figura de la protagonista sabiamente recreada por el autor dentro de una atmósfera y un ritmo de narración extraordinariamente conseguidos. Y, sobre todo, encontramos «la voz del autor», su modo particular de referirnos la historia, lo que confiere al relato su sabor especial, lo que lo recupera para la literatura y el arte.

Por su parte De la Cuadra, quien no pertenece, es obvio, a una sociedad tan altamente tipificada como la francesa del siglo pasado, en donde cada quien es según lo que su papel social hace de él (pero entiéndase, no decimos esto en el sentido que su función social lo vuelve un mero brazo ejecutor de ella, sino en el sentido de que lo hace identificable, diferenciable, dueño de un mundo peculiar, a veces muy rico, pero típico al fin, que lo define como hombre), sino que, por el contrario, es el producto de una sociedad en formación, en donde lo moral se confunde con lo legal, y de ambas esferas apenas si se tiene una idea más o menos confusa, pone tanto o mayor énfasis que en el conflicto mencionado, o en su irónico tratamiento, en la venalidad del representante de la ley, el abogado. De esta manera la denuncia opaca el nivel, digamos, «literario» de los personajes, y lo que pudo ser un mundo, aparece apenas como un esquema de él.

Lo sociológico

Más allá de la denuncia, y más allá de la literatura (cuya feliz simbiosis alcanzó su rendimiento más notable con Icaza y Gallegos Lara, por el poder de indignación que despertaban), los novelistas de la «generación de los años treinta», en sus obras, realizaron verdaderos estudios sociológicos, algunos de ellos casi con el rigor de una investigación científica. Tal que si hubiera habido un acuerdo previo, la sociedad ecuatoriana fue disectada. Cada quien tomó el sector social de su interés, y la investigación se puso en marcha. En general, el «Grupo de Guayaquil» se ocupó del montubio y en particular Gallegos Lara, de la clase obrera. El mayor fervor sociológico le correspondió a Icaza. Sucesivamente se ocupó del indio, del cholo y del burócrata y la llamada clase media en la cual éste se inscribe. Pero no solamente las clases sociales y sus luchas tuvieron representación en la literatura ecuatoriana de esos años. También fueron tomadas en cuenta manifestaciones tales como las migraciones, a las cuales cierta sociología pretende autonomizarlas, volverlas independientes de su contexto histórico y político. Y es posible que las migraciones interiores, un fenómeno nuevo en esos años en nuestro país hayan motivado uno de sus mejores cuentos: «Banda de pueblo». Años más tarde, Ángel Felicísimo Rojas, volvería a literaturizar el tema de las migraciones con su novela *El éxodo de Yangana*.

En «Banda de pueblo», nueve músicos se desplazan de pueblo en pueblo, según lo exigen las fiestas o los funerales en que deben tocar. La azarosa vida que lleva la banda, eso de migrar permanentemente, sin un sitio señalado como meta, es también una metáfora del pasado de quienes la componen. Llegados de uno y otro sitio por muy diversas causas, condenados a un vagar sin término, los músicos no parecen estar conscientes de su desarraigo, ni parecen tampoco sufrirlo. Y es que, al menos algunos de ellos, poco tienen que añorar. Los hermanos Allancay, por ejemplo, vienen de la Sierra, centrifugados por un mundo tortuoso e injusto de humillación y látigo. Otro músico, Ramón Piedrahíta se unió a la banda cuando la «mamá de su hijo se le murió». Nazario Moncada Vera, por motivos no muy bien establecidos, había cumplido condenas en la cárcel de Guayaquil y en las Islas Galápagos.

Y así, cada cual, negación y afirmación permanente de su pasado, ha encontrado en el eterno peregrinar de la banda, un modo de vida que paradójicamente no descarta las nociones típicas del hombre rural, asentado, sedentario, campesino de su campo, las nociones de la tierra, del hogar, de sus gentes, sino que más bien las dilata: para los músicos de la banda la tierra, su tierra, viene a ser el amplio marco en el cual se desplazan, el hogar: la misma banda, sus gentes, «sus coterráneos», los hombres de los mil pueblos que habrán de visitar, y que siempre tendrán costumbres, intereses, apetitos y preocupaciones similares a las suyas.

Nada detendrá a la banda en su incesante ir y venir. Ni la muerte. Ramón Piedrahíta —el hombre que tocaba el bombo— muere, y su hijo hereda su instrumento. Igual ocurriría si muriera uno u otro músico. Alguien vendría a reemplazarlo, porque la banda no tiene identidad, es en sí misma una pura necesidad, la necesidad de los hombres de los pueblos, de los caseríos que compran música, que comercian con ella, como compran y comercian agitadamente con sus productos, según el juego mercantil en el cual no hace mucho se han iniciado.

Es obvio que el peregrinar de solo nueve músicos, no constituye una migración. Falta allí, el carácter masivo que define a las migraciones. Pero es una adecuada metáfora de éstas.

Por los años en que fue escrito «Banda de pueblo», las migraciones interiores ya empezaban a cambiar irreversiblemente la faz del Ecuador. De la Sierra a la Costa, del campo a las ciudades, se producían continuas marchas de hombres que abandonaban sus tierras porque, social, económica e ideológicamente se habían desarraigado de ellas: ya no eran más los siervos de la gleba, atados al latifundio a perpetuidad; una nueva época, si bien es cierto no tan rudimentaria, aunque no por ello menos injusta, se abría para ellos. La gran noche feudo-colonial se iba ya, y una luz ocre les permitía distinguir sus contornos de hombres, dueños a pesar de todo, de sus vidas.

Lo mítico

En *Los Sangurimas* se pone en evidencia un juego mítico que podríamos llamar cotidiano. En una clara anticipación a lo que se llamó posteriormente el «realismo mágico», los hombres cohabitan con sus mitos. El demonio y los aparecidos son una presencia natural entre la gente montubia, al punto de que hasta son objeto de bromas. Las dos difuntas mujeres de Ño Nicasio Sangurima, según él mismo lo refiere, se acuestan en su cama a sus lados. Ño Nicasio no les teme, más bien siente lástima por ellas: «lo malo es que donde antes estaba el gordo, ahora está el hueso», dice.

El tema es indudablemente sugestivo, mas no vamos a ocuparnos de él en esta oportunidad. El mito tomado como una conciliación entre lo natural y lo sobrenatural, (lo mágico) lo dejaremos para otra ocasión. Vamos a tratar del mito sí, pero a otro nivel. Al nivel en el que podemos percibirlo en relatos tan realistas como «Guásinton» o «La Tigra». Es decir entendiendo el mito como una figura latente en el inconsciente colectivo, que de pronto se objetiva, se vuelve personaje, se vuelve leyenda.

Quizá más que «Guásinton», «La Tigra» se preste mejor, por su carácter más amplio, para nuestra exposición.

Pero ¿quién es La Tigra?

Según se cuenta, de una selva remota, para algunos inaccesible, emerge violentamente la figura de una mujer que ha hecho suyos los atributos del macho. Es idómita, salvaje, audaz, mas no por ello ha perdido físicamente, una extrema feminidad que fascina a los hombres. Ella es la Tigra.

Se ha dicho, con muy justa razón que la Tigra es Doña Bárbara, sin dejar de señalar que el relato de De la Cuadra es contemporáneo a la novela de Rómulo Gallegos. Nosotros, por nuestra parte hemos encontrado muchísimas correspondencias entre las dos narraciones. Veamos algunas de las más importantes:

1. Doña Bárbara viene de un lugar situado «más lejos que nunca». La Tigra ejerce su poder en un paraje que «desde cualquier lugar queda lejos». Tanto «El Miedo» como «Las Tres Hermanas», que son las respectivas fincas de Doña Bárbara y la Tigra, se encuentran perdidas en medio de una jungla lujuriante y voraz.
2. La Tigra —palabras textuales— «tira al fierro mejor que el más hábil jugador de los contornos, el machete cobra en sus manos una vida sinuosa y ágil de serpiente voladora. Dispara como un cazador: donde pone el ojo pone la bala conforme al decir campesino. Monta caballos alzados y aman-

sa potros recientes, suele luchar, por ensayar fuerzas, con los otros donceles».

Doña Bárbara —también palabras textuales— «dirigía personalmente las peonadas, manejaba el lazo y derribaba un toro en plena sabana, como el más hábil de los vaqueros, y no se quitaba de la cintura la lanza y el revólver».

3. Doña Bárbara es «una mezcla de lujuria, superstición y crueldad». La definición de Rómulo Gallegos para su personaje, es perfectamente válida para la Tigra.
4. Tanto la Tigra como Doña Bárbara, nacen como mitos, a partir de sendas masacres: los padres de la Tigra son asesinados, ante lo cual ella —apenas una mozuela— mata, desplegando un increíble valor a los cinco criminales. Por su parte, Doña Bárbara presencia en su juventud el asesinato del hombre que ama. La orden de matarlo ha sido impartida por su padre, por ello sus peones, matan a este último para cobrar venganza por la muerte de Asdrúbal. En uno y otro caso, antes de aquellas masacres, nuestros personajes no pasaron de ser seres anodinos, muchachas ingenuas, que por razones familiares vivían en la selva.
5. Ambas mujeres encarnan una imagen irreversible: no dejarán de ser nunca lo que son. En el conflicto Bien-Mal —fuente inagotable de toda mitología—, representado esta vez, por el dilema de civilización o barbarie, ellas simbolizan el Mal. Son la barbarie. Quienes se salven en la historia que protagonizan, no serán ellas precisamente; serán en el un caso Marisela la hija de Doña Bárbara y Sara, la hermana menor de la Tigra.

Obviamente no está en nuestro interés el establecer si De la Cuadra tomó para su «Tigra» los elementos claves de *Doña Bárbara*, que la volvían personaje, la encarnación de un mito. Aparte de la incuestionable solvencia de De la Cuadra como creador, tenemos muy presente el hecho de que para el valor estético de las literaturas, no cuentan exactamente los temas, sino la manera de referirlos, el punto de vista que el autor adopta frente a ellos.

Sí nos interesa en cambio, el mito de la marimacho tratado por estos autores, el mito de la mujer devoradora de hombres. Y nos interesa también el mundo que lo hizo posible, y además la forma en la que lo recuperó la literatura.

De modo que las correspondencias antes señaladas, nos servirán más bien para sintetizar de ellas, los elementos más visibles que constituyen el mito de la marimacho, que a nuestro entender, era una figura muy firmemente enraizada en el inconsciente de los latinoamericanos, en una época en la cual América dejaba de ser una gran selva opuesta tenazmente a la civilización. En base a esa síntesis, este mito podría ser referido así:

En un remoto lugar de la selva, habita una mujer bravía. Ella es para los hombres, lo que los hombres han sido para las mujeres: poder, fascinación, reto y castigo, atributos que no coincidencialmente, caracterizan a la selva de donde proviene. La única manera de acercarse a ella sin ser absorbido, es combatiéndola.

Lo anterior podría ser, en esencia, la estructura del mencionado mito, pero hay más: todo mito exige ser explicado, completado diríamos, en su propio nivel mítico. ¿De dónde viene, a donde va la figura mítica? ¿Doña Bárbara (o la Tigra) fue siempre Doña Bárbara? ¿La Tigra (o Doña Bárbara), será siempre la Tigra? ¿Cuáles son los antecedentes y consecuentes que la figura mítica supone? La esfera maniquea en la que los mitos se mueven reduce, en cada caso a dos, las respuestas posibles. Mas, descontando esta consideración, no muy convincente para los fines que nos proponemos, esto es, demostrar cómo las correspondencias anotadas, referentes al pasado y al futuro tanto de la Tigra, como de Doña Bárbara, no son de ninguna manera, causales, ni tampoco necesariamente el fruto de un plagio, debemos tener presente otra, ésta sí, importante: la tradición cultural latinoamericana, impregnada de cristianismo. Esto implica que la nueva mitología americana generada por la conquista no estaría exenta de la —llamémoslo así— contaminación religiosa, emanada de la Iglesia Católica.

En la rica mitología hebreo-cristiana, encontramos una estructura mítica dominante: el Mal, o lo que lo representa, no siempre fue lo que es, antes por el contrario, en otra época formó parte del Bien, mas no por ello podrá retornar al seno de éste, porque luego de su escisión se volvió un absoluto: Lucifer, el demonio, fue antes Luzbel, y compartió con Dios el reino de los cielos, pero ya mas nunca dejará de ser Lucifer. Judas fue un apóstol, un elegido de Dios, pero su traición lo condenó por el resto de la eternidad.

En las historias de «La Tigra» y *Doña Bárbara*, creemos adivinar la misma estructura mítica, aunque representada con las equivalencias mencionadas anteriormente, esto es, el Bien representado por la civilización, y el Mal por la barbarie. Y esto explicaría porqué la marimacho —llámese la Tigra o doña Bárbara— tuvo un pasado muy humano, en términos morales —la ingenuidad, la inocencia, el amor—, que fue brutalmente destruido por el salvajismo, la violencia, aquello que luego, ella iba a representar. Y explicaría también por qué la marimacho, persiste en su ser, no retorna al Bien, al reino de los valores humanos, en definitiva, a acatar, en cuanto mujer, el orden masculinizado que es el orden de la civilización. En efecto, la marimacho, es tratada por nuestros autores como un absoluto, como la imagen del Mal, que es la imagen del medio que la engendró, la selva. El Bien o la civilización, no podrá recuperarla para sí, reconquistarla, porque es necesario que triunfe sobre ella, que la destruya, que la expulse del reino de este mundo, que la mate. Y Doña Bárbara,

acosada, se perderá, desaparecerá en la selva, como si ésta se replegara en sí misma, se devorará a sí misma. La Tigra, si bien es cierto que no muere, permanece sí, aferrada a su mundo, lo defiende en combates a muerte, porque para vencerla, aquellos que vienen de afuera, de todo lo que no es el mundo de «Las Tres Hermanas», de lo que se supone que es la civilización y la ley, primero tendrán que matarla.

Pero a esta altura de las cosas no faltará quien se diga qué tienen que hacer los mitos —que al parecer, solo se conciben en los universos mágicos—, en una literatura realista, y más que realista, criollista, como la de los Gallegos y De la Cuadra.

La duda aquella no es gratuita, encubre un error generalmente admitido: que el mito pertenece, es un estadio primitivo de la cultura humana. No vamos a exponer la tesis del papel que juegan los mitos en la vida moderna, mas sí diremos que toda literatura, en sus manifestaciones más altas, no es otra cosa que la ejemplificación de un mito; que detrás de la obra literaria —recalquemos, en su manifestación más alta—, palpita una raíz mítica que la gobierna, como las manos del titiritero gobiernan las marionetas. Lo demás, las etiquetas de realismo, romanticismo, naturalismo, criollismo, o lo típico de un autor, o de otro autor, no son sino maneras, modos de mostrar un mito, es decir, de literaturizarlo. Por sus implicaciones, es posible que esta tesis no sea del todo convincente. Mas ¿cuál es, en sustancia, el elemento que más nos impacta, en la lectura de *Moby Dick* de Melville, en la lectura de los autores norteamericanos en general, en la lectura de Dostoyewsky y Tolstoi, o más cerca de nosotros, en *Cien años de soledad*? ¿Acaso Ajab, Ismael, no son a su manera, Tántalo y Jonás? ¿Acaso en O'Neil y Faulkner, no se transparenta el fondo mítico-religioso que los alimenta? ¿Y Tolstoi y Dostoyewski, no reviven el eterno símbolo cristiano de la culpa y la redención? ¿Y *Cien años de soledad*, no es un gran gobelino tejido con innumerables mitos, de entre los cuales sobresalen, como grandes puntadas, los mitos griegos?

Todo lo anterior no nos sirve sino para señalar que lo importante no es insistir en las semejanzas que se pueden encontrar entre «La Tigra» y *Doña Bárbara*, sino en el hecho de que, un legítimo mito americano, el de la marimacho, la encarnación de la selva, haya sido recuperado por Gallegos, y por lo nuestro José de la Cuadra, para la literatura, en un época en la que la literatura latinoamericana prácticamente no existía.

Lo poético

A no dudarlo, «Olor de cacao», es uno de los cuentos más logrados de De la Cuadra. Lo sintético de la historia, lo definido de la situación, y aquel ine-

fable, el elemento poético, que subyace como una constante en toda literatura verdadera, hacen de él un relato acabado, con un mensaje emotivo muy claro para el lector.

¿Qué es «Olor de cacao»?

Una fonda. Un hombre pide una taza de cacao. Apenas si la prueba, cuando protesta: «a esta porquería le llaman cacao». El hombre no es de Guayaquil, sino de las huertas, de la tierra del cacao. Ha venido a la ciudad para que un médico le atienda a su hijo que ha sido mordido por una serpiente.

La sirvienta de la fonda, lo escucha en silencio, mientras piensa en su tierra. Ella también es de las huertas, de allá en donde se da el cacao. Después de beber su taza de cacao el hombre se dispone a partir y pide la cuenta del consumo. Son dos reales pero la sirvienta no se los cobra. No es nada le dice, tratando de que la patrona no lo note. Cuando el hombre se pierde, ella, de sus ahorros, paga la taza de cacao, mientras ruega a Dios que el hijo de aquel hombre «apenas entrevisto», no muera.

Se puede decir que de las fisuras de lo racional, brota la literatura. O la dimensión poética de ella. Si la sirvienta cobraba a su paisano el valor de la taza de cacao consumida, este cuento no hubiera pasado de ser un relato naturalista más. Una fiel copia de la vida, de la realidad: una fonda, un cliente, la patrona y la mesera. Un ambiente muy bien recreado. Y nada más. Pero el proceder de la sirvienta viene a romper el orden lógico de los acontecimientos que se desenvuelven en el pequeño universo de la fonda. Y de allí nace el elemento poético que anima al cuento: no cobrar significa dejarse arrastrar por la añoranza de la tierra natal por el «olor de cacao», anular el espacio y el tiempo y volver a la tierra, y en un instante compartir nuevamente el mundo de sus gentes.

Y a De la Cuadra, el creador de ambiente y situaciones inolvidables, también se lo encontrará allí, en su vocación poética. Aunque, a veces, el naturalismo, el tremendismo conspiren contra ella. ✤