

## 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.<sup>1</sup> 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 re combinaciones 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.<sup>2</sup>

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 angustiada búsqueda

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 quien 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.<sup>3</sup> 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»,<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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*.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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? Dignese 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 parecerían 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;<sup>8</sup> 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 repararlas 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 cholera», 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;<sup>9</sup> 7. el arte es un sistema que perdura y que ofrece variantes formales; que se transforma hasta exhaurir 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 (llámesele 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,<sup>10</sup> 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 re combinaciones, 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.<sup>11</sup> 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, dígame 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.<sup>12</sup>

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 promover 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.<sup>13</sup>

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». <sup>14</sup> 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». <sup>15</sup> 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 fijase 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».<sup>16</sup>

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* montuño, 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 desvestiéndose 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.<sup>17</sup> 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 re combinaciones 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 período

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, dígame 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. Ténganse 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 y 1938, 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, poses-structuralista, 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 incomprendible 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 verosíblemente 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,<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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, montuvía, 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 Sofia 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 por menores 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.<sup>20</sup> 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»<sup>21</sup> 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 montañas».

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?<sup>22</sup> ¿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 transmiten 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 grau 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.<sup>23</sup>

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*