

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 escualidos 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 arrojito, 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 espontáneamente [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 arrojó 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 cenó; 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, bendecía las segundas.

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

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

I

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» hacía 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 añisimos ... 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 bol-siquié, 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'hígado [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 templeao [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 Quercio 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 frotos 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 hablantínísima, 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: homenajeban 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 chanco 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 «litre» 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 retorcián 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 «convidió» 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 capturar.

—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 tostados... Quemando por abajo, se fuma la montaña... ¡Y Tambulero dentro!

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

—¿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 dentro en años... En carne siempre he sido dentro... Estoy dentro 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 Máximo 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 potrero 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 Bahoyo. 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 cuñado 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 mataballo. Al regreso se vienen sin cansarme a los animales. ¿Entiendes?

—Ahá.

—Con los ocho hombres que me emprieste mi cuñado 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!

Advertió 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:

—Pascando... ¿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 contaó... —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 rutatas 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 redundan 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 contraste 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, acarreado 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. Sostenta 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 acervo 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 ofrece 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, raíces 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 semif feudales 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 preconice ánimo de clausurar el arte dentro de recintos estadales; 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 allí 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 teatristica 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 entienden comúnmente hechas por el cine; la teatristica poseía ya, en China, el escenario móvil, 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.

Débase 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.

Sanagüin 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 *Sanagüin* 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 agrícola, 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 epitome, 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 ella [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 Fernández 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 tristes 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 —Victor 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 teatraizarlas.

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 pesilentes 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 *Sanagüín* que comento: «Sol amarrado», 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, obsesivos 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 torrencera 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 felsean 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 aliena 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 escasee 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 fantástica 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 sucos 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