

Las huellas de la oralidad en siete cuentos del 30*

VICENTE ROBALINO

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

RESUMEN

El autor revisa la manera en que se representa el discurso narrativo «a la manera del habla» en cuentos de Aguilera-Malta, Gallegos Lara, Gil Gilbert y De la Cuadra. Este «efecto de oralidad» se realiza mediante recursos diversos: con descripciones que apelan a mitos, o la presencia de refranes que transmiten la experiencia colectiva; con el uso de fórmulas del relato oral, como las equivalentes a aquella de «había una vez»; a través de la prosopopeya (personificación, animación, metáfora sensibilizadora) y de la hipérbole; de la alternancia entre un narrador testigo y otro de carácter letrado, o la alternancia narrativo-conversacional en un mismo narrador. Por otro lado, también en ciertos motivos temáticos se encuentran rasgos de oralidad: en la recuperación del universo primigenio, en el que hombre y naturaleza eran uno solo; en el rol de los supuestos, sobreentendidos, habladorías o creencias (experiencia colectiva transmitida que, una vez que circula en la comunidad oral, adquiere el carácter de verdad). Todos estos recursos apuntan a redescubrir la riqueza expresiva del imaginario y los valores del mundo montuvío, en convivencia o disputa con aquellos de la cultura cristiana y de los entornos urbanos.

PALABRAS CLAVE: Oralidad, cuento ecuatoriano, Demetrio Aguilera-Malta, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, José de la Cuadra, montuvíos, Generación del 30.

SUMMARY

The author looks at the way in which narrative discourse is written in «the way people talk» in the stories of Aguilera-Malta, Gallegos Lara, Gil Gilbert and De la Cuadra. This «common

* La escritura de este texto fue posible gracias al auspicio del Comité de Investigaciones de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

speech effect» is created in different ways: with descriptions steeped in myth, or refrains that express collective experience; using oral traditional style, equivalent to that of «once upon a time»; using prosopopoeia (personification, animation, sensitizing metaphor) and hyperbole; alternating between a witness narrator and other educated character, or even alternating between storytelling and conversation by the same narrator. On the other hand, certain thematic motives also show signs of an oral tradition: in the attempt to recapture the primordial universe, in which humanity and nature were one; in the role of collective experience once spread orally that then becomes truth. All of these resources point to the rediscovery of the imagination's rich expression, values of the coastal (*montuvio*) world, and the cohabitation or conflict between said values and those promoted by Christian culture and the urban world.

KEY WORDS: Oral tradition, Ecuadorian Story, Demetrio Aguilera-Malta, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, José de la Cuadra, *montuvios*, 1930'sta.

SEGUIR LAS HUELLAS de la oralidad en algunos cuentos de la narrativa ecuatoriana de los treinta es, sin duda, una tarea compleja, porque no se trata de textos que se inscriben dentro de lo que Walter Ong llama oralidad primaria, es decir, «a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión»,¹ sino de la literatura (letra) hecha, precisamente, por letrados, por escritores y constituida por textos fijados, hasta cierto punto, por la escritura. Se trata de oralidad secundaria, es decir, de aquella que depende de la impresión y en general de la tecnología.

Por lo tanto es necesario considerar, para este estudio, tanto la oralidad como la escritura –oralidad primaria y oralidad secundaria– como dos niveles dialógicos de análisis e interpretación, no excluyentes sino complementarios. Por esta razón es más apropiado hablar de los efectos de la oralidad en textos escritos, que presentan modelos de un tipo de cultura, en este caso, la del montuvio de las primeras décadas del siglo XX –la de la época del cacao–. Entonces, la pregunta básica a la que vamos a tratar de responder es: ¿cómo se representa dicha cultura oral en los textos seleccionados? («El cholo del cuerito e'venao» y «El cholo que se castró», de Demetrio Aguilera-Malta; «El Guaragua» y «La salvaje», de Joaquín Gallegos Lara; «Mardecido llanto» y «El malo», de Enrique Gil Gilbert; y «Banda de pueblo», de José de la Cuadra.)

1. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 20.

Al hablar en estos textos de los efectos de la oralidad nos estamos refiriendo, en el ámbito hispanoamericano, al encuentro de «culturas hegemónicas (de preferencia urbanas, letradas, hispano-cristianas, modernizadas y occidentalizadas) y las culturas subordinadas (agrarias, orales, indígenas, arcaicas, tradicionales [...]».²

Así el montuvio, según Lois Crawford de Roberts,

era un descendiente de la población indígena de la Costa, de africanos y blancos europeos. Era distinto del cholo o indio que no tenía mayormente sangre de blancos o negros y vivía fuera de la economía monetaria del litoral. Los cholos eran fáciles de encontrar en los cinturones de sal cerca del océano en donde vivían de la caza, de la pesca y de la agricultura de subsistencia.³

La diferencia entre montuvio y cholo, que establece este autor, es importante tomar en cuenta, ya que en los cuentos seleccionados los personajes: unos son montuvios y otros cholos. Los cholos, como en «El cholo del cuerito e´venao» y «El cholo que se castró», se encuentran relacionados con el espacio de la embarcación (la canoa) y el mar; mientras que en «La salvaje», «Mardecido llanto», «El Guaraguao», «El Malo» y «Banda de pueblo», los personajes son trabajadores o ex trabajadores de las haciendas cacaoteras y su memoria evoca la tierra, y con ella el machete, arma y herramienta imprescindible para este tipo de trabajador rural:

un típico montuvio nacía en una pequeña casa de caña abierta, levantada sobre postes, la mitad de la cual se dejaba a la intemperie y era usada para trabajar y comer [...] A la edad de tres años se veía al montuvio varón con el machete en su cinto. Esto era ya una indicación de que él era macho y que aprenderá a usarlo en cualquier caso: como una herramienta profesional.⁴

Precisamente el uso del machete como un arma para la violencia se puede apreciar en dos de los cuentos, «El malo» y «El Guaraguao».

2. Carlos Pacheco, *La comarca oral*, Caracas, Casa de Bello, 1996, p. 55.

3. Lois Crawford de Roberts, *El Ecuador en la época cacaotera. Respuestas locales al auge y colapso en el ciclo mono-exportador*, Quito, Universitaria, 1980, p. 77.

4. *Ibid.*, p. 83.

Asimismo es necesario diferenciar la relativa libertad de la que disfrutaba el montuvio en la hacienda, con respecto a la esclavitud del indio de la Sierra ecuatoriana, quien estaba sometido al concertaje y al huasipungo. De ahí que los personajes montuvios, de los cuentos seleccionados, buscan salir del espacio de la hacienda o están fuera de él, como los músicos de «Banda de Pueblo» o «Chancho Rengo», protagonista de «El Guaragua», quien trabaja libremente como vendedor de plumas en las pulperías de los chinos. El cholo, en cambio, es mucho más libre que el montuvio, pues aparte de la explotación de la sal, del caucho y de la tagua, tiene la pesca; la zona montubia es muy amplia y muy variada en sus productos,⁵ por lo que las posibilidades de subsistencia son diversas, en comparación con las del indígena que está sometido, de por vida, al espacio de la hacienda.

Aparte de estos rasgos de la cultura-oral-montubia, presentes en los textos seleccionados, las huellas de la oralidad atraviesan los distintos niveles, tanto estructurales como compositivos. Para poder describir e interpretar tales niveles, vamos a seguir la propuesta crítica utilizada por Carlos Pacheco para estudiar la obra de Juan Rulfo, esto es: «la formalización del discurso narrativo como habla y no como texto escrito; la posición privilegiada de lo fonético sobre lo visual; la elaboración fonética del lenguaje y las implicaciones de esta presencia de la oralidad en la conformación de una visión del mundo y una organización sociocultural [...]».⁶

La construcción del discurso narrativo como habla se expresa en los cuentos seleccionados de diversas formas, como estas: las posibilidades de conversación que establece el narrador-escritor no omnisciente entre él y el personaje hablante, o (¿entre?) este mismo narrador y el testigo «contador» de la historia; dicha actitud dialógica permite que el punto de vista no sea fijo, sino que se caracterice por un intercambio fluido de la conversación que convierte al narrador en transcriptor de lo escuchado o deja que los personajes hablen (afirmen, nieguen, interroguen, exclamen..., gesticulen). De esta manera el narrador, junto con el lector, se convierten en escuchas de lo narrado. Así sucede con cinco de los siete cuentos seleccionados: «El malo», «El cholo del cuerito e'venao», «El cholo que se castró», «La salvaje» y «Mardecido llanto». Por ejemplo, en «El cholo del cuerito e'venao» son per-

5. Cfr. José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*, en *Obras Completas*, tomo 2, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003, p. 381.

6. Carlos Pacheco, *La comarca oral*, p. 22.

ceptibles estas voces: la del narrador (escucha), la del «contador» de la historia y la de los personajes, dentro de un constante fluir conversacional.

En cambio, en «El Guaraguao» y en «Banda de pueblo», la configuración del discurso narrativo como habla adquiere matices distintos, pues en ellos predominan las fórmulas del relato oral, como las equivalentes a aquella de «había una vez». Así, «El Guaraguao» empieza con esta fórmula oral: «Era una especie de hombre. Huraño, solo. No solo: con una escopeta de cargar por la boca y un guaraguao».7 Una fórmula similar de la narración oral se utiliza en «Banda de pueblo»: «Eran nueve en total: ocho hombres y un muchacho de catorce años».8

Otro de los recursos que estructuran el discurso narrativo de estos cuentos como habla es la presencia de refranes o frases sentenciosas, encargados de transmitir la experiencia colectiva: «En las culturas orales, la ley misma está encerrada en proverbios y formularios que no representan meros adornos de la jurisprudencia, sino que ellos mismos constituyen la ley».9 Así, en estos cuentos, los refranes recogen la experiencia de la cultura no solo oral-montubia, sino escrita-hispánica, como en estos ejemplos: «podés cambiar de hombre como e carzón»; «En casa ajena no se hace bulla»; «Qué dice er dicho?»; «Anda a robar a la boca'e Yaguachi»; «En las ocasiones no muy raras, en que los fréjoles se veían lejos»; «En todas partes tenía amigos, compadres o 'cuñados'».

De la misma manera, el proceso sintáctico de yuxtaposición con el que está construido el discurso narrativo de estos autores, especialmente los cuentos de Aguilera-Malta: «El cholo del cuerito e'venao» y «El cholo que se castró», nos remiten a la conversación, como en este ejemplo, en donde se crea o se recrea un ritmo de pregunta y respuesta propio de la conversación:

La arrinconó. En la popa. Casi envueltos en el vestido rojo de las llamas.
Ella gritó. Corrió. Trató de arrojarle por la borda.

Pero...

El desgracio se acercó más. El desgracio la cogió. La apretó a su cuerpo.
El desgracio le clavó dos ojos que eran dos machetazos...10

7. Joaquín Gallegos Lara, «El Guaraguao», en *Los que se van...*, Guayaquil, Ariel, [1970], p. 27.

8. José de la Cuadra, «Banda de pueblo», en *Obras completas*, tomo 1, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003, p. 339.

9. W. J. Ong, *Oralidad y escritura...*, p. 42.

10. Demetrio Aguilera-Malta, «El cholo que se castró», en *Los que se van...*, p. 140.

En los cuentos seleccionados y, especialmente, en «El cholo que se castró» aparece otro procedimiento de carácter retórico, que se encuentra muy unido a la conversación: la reiteración como un auxiliar de la memoria, es decir, repetir para mantener lo dicho en la memoria: «la redundancia, la repetición de lo apenas dicho, mantiene eficazmente al oyente en la misma sintonía».¹¹ En el cuento que estamos comentando, la reiteración funciona como un principio constructivo que nos remite a la comunicación oral. Así, a través de la repetición de una frase: «Tenés que ser mía», se reitera el tema del cuento (la posesión física de la mujer) y, al mismo tiempo, se establecen los límites del texto, dentro de este tópico conversacional. Además, el discurso narrativo de este cuento –cada párrafo– posee su propio procedimiento reiterativo, como en el siguiente ejemplo:

La lengua se hizo roja. Una extraña lengua que avanzó por la ramada. Que se prendió en la cubierta. Que se arrimó a las velas y a los mástiles. Que se irguió desafiante sobre la soledad del mar.¹²

Dentro de estos conjuntos reiterativos que, con la yuxtaposición, van marcando un ritmo violento, como llevado por el viento, surgen los efectos de la sonoridad que comprenden tanto los sonidos de la naturaleza así como también el choque de estos, la estridencia. De esta manera podemos escuchar al mar, al viento, el crujir de la madera, o el de las ramas de los árboles, y las exclamaciones de los personajes. La reiteración de determinados fonemas, como en este ejemplo, construyen aliteraciones:

Y –claro– saltaron los machetes. Florecieron en relámpagos. Chocaron. Gritaron. Rugieron.¹³

El mar reía. Los mangles se empinaban. Las tizeretas parecían querer cortar al viento de la mañana indolente.¹⁴

En este caso, el narrador evoca una sonoridad que va construyendo el mundo primigenio del montuvio, formado básicamente por la naturaleza.

11. W. J. Ong, *Oralidad y escritura...*, p. 46.

12. D. Aguilera-Malta, «El cholo que se castró», en *Los que se van...*, p. 140.

13. *Ibid.*, p. 142.

14. *Ibid.*, p. 141.

«EL CHOLO DEL CUERITO E'VENAO»

Yo siempre te seré fier como er cuerito e'venao.

En este cuento, un narrador testigo (el «contador», el que cuenta) evoca entre largos silencios –los de la conversación–, en un diálogo a distancia con el narrador «escriturario», el que escribe, la historia de las infidelidades del protagonista Nemesio Melgar, apodado «Chanchito», quien, finalmente, regresa donde la mujer que ama, su Nereida, su «cuerito e'venao».

Cada uno de los narradores, el «contador testigo» y el narrador «escriturario», reconstruyen desde sus respectivos espacios enunciativos la historia de este cuento: el primero desde el mundo de la oralidad y el segundo desde la escritura. El «contador testigo» intenta recuperar, por medio de la reiteración, los juegos fónicos aliterativos, cada momento de la historia, sin tener plena certeza de los hechos contados, con un ritmo entrecortado; mientras, el narrador «escriturario» intenta fijar en la escritura, mediante imágenes auditivo-visuales, esos mismos momentos de la historia de esta manera:

El «contador testigo»: «La primera vez fue en el mar. Claro. Como que ér era pescador...».¹⁵

El narrador escriturario: «La canoa tuvo agitación de correntada. Los vestidos saltaron, tal que lizas cabezonas. Los cuerpos florecieron. Arriba el sol –como una raya de oro– clavó sus dientes rubios en las carnes brincadoras».¹⁶

Desde el punto de vista de la cultura oral montubia, en este cuento se representa lo que para nosotros, letrados occidentales, puede ser una actitud machista: el hecho de que el protagonista tenga varios «compromisos» fuera del hogar «oficial». Así, al hablar de la cultura del montuvio manabita, Marcelo Naranjo dice:

Muchos hombres tampoco tienen una sola pareja, sino que establecen varios hogares fuera del «oficial», reconocido así este último por el matrimonio o implícitamente. Ello no es socialmente sancionado constituyendo

15. D. Aguilera-Malta, «El cholo del cuerito e'venao», en *Los que se van...*, p. 50.

16. *Ibid.*

el «compromiso», como se conoce a estos «otros» hogares, una forma legítima de organización social dentro de la provincia.¹⁷

Sin embargo, el rito del machismo montuvio, en este cuento, se atenúa, pues el protagonista Nemesio Melgar, sugiere a su mujer, la Nereida, que también le sea infiel:

–Vos debés hacer lo mismo. Todo er mundo aquí te quiere. Podés cambiar de hombre como e carzón.¹⁸

Otra circunstancia que atenúa el supuesto machismo del protagonista es el regreso al calor del hogar, representado por el «cuerito e'venao», o puede tratarse del reconocimiento del hogar como el único existente.

«EL CHOLO QUE SE CASTRÓ»

*Se imaginó a esos cerdos,
que perdida su potencia viril,
solo piensan en comer y dormir.*

Este cuento nos narra la historia de Nicasio Yagual, «domador de mujeres y canoas». La perspectiva que adopta es la de un narrador testigo, quien se identifica, plenamente, con el protagonista. En efecto, el protagonista ubicado en el presente evoca las ocasiones en las que sometió a varias mujeres y las poseyó a viva fuerza. De todas estas evocaciones destaca una, aquella que se refiere al encuentro que tuvo Nicasio Yagual con una mujer llamada La Peralta, quien, según los rumores de la gente, «que dizque manejaba el fierro [el machete] como nadie. Que dizque se había comido a varios. A varios de po'arriba».¹⁹ Así es como La Peralta desafía a Yagual al machete; sin embargo, ya en el enfrentamiento, ella pierde y, de acuerdo a lo convenido, él debía poseerla, pero no lo hace. Los sentimientos de culpa de carácter cristiano («Creía en Dios, en la Virgen, en toso los santos... Creía que se iría

17. Marcelo Naranjo, coord., *La cultura popular de Manabí*, Cuenca, CIDAP, 2002, p. 103.

18. D. Aguilera-Malta, «El cholo del cuerito e'venao», p. 51.

19. D. Aguilera-Malta, «El cholo que se castró», en *Los que se van...*, p. 144.

al infierno...»),²⁰ acechan a Nicasio Yagual hasta tal punto que decide castrarse y dejarse morir en la playa.

En este cuento se puede apreciar una alternancia narrativo-conversacional, un tanto distinta a la del cuento anterior –«El cholo del cuerito e'venao»–, pues el protagonista, Nicasio Yagual, «domador de mujeres y canoas. De atarrayas y tiburones», se convierte en el «contador» de la historia. En efecto, es él quien de manera titubeante y entre lapsus de silencio busca en el pasado, «tal que luz en neblina», los fragmentos de la historia que cuenta, mientras que el «contador» testimonia y acusa al personaje protagónico, de esta manera: «El desgraciao se acercó más. El desgraciao la cogió. La apretó a su cuerpo. El desgraciao le clavó dos ojos que eran dos machetazos».²¹ Este juego enunciativo simultáneo de un yo protagonista, «contador» titubeante y de un testigo-«contador», que acusa, se complementa con la presencia del narrador «escriturario», quien transcribe las conversaciones del yo protagonista y del testigo, sin olvidar la dimensión oral de la escritura, como en este caso:

El humo la ahogaba. El humo la hacía perder la noción de todo. Tornábale fiesta nupcial, la llamarada de muerte.²²

De esta manera, la memoria del protagonista es una caja de resonancias del pasado que intenta recuperar.

«EL GUARAGUAO»

El Guaraguao como gallo en su gallinero atacó, espoleó, atropelló.

Este cuento narra la historia de Chancho-rengo, un personaje montuvío que vive, precisamente, en la montaña y sale acompañado de su más fiel amigo, «El Guaraguao» (un gallinazo, cuyo nombre es «Arfonso»), con el fin de vender plumas de garza en las pulperías de unos chinos. En una de estas salidas, los Sánchez, «medio peones de un rico, medio esbirros y guardespal-

20. *Ibíd.*, p. 147.

21. *Ibíd.*, p. 140.

22. *Ibíd.*

das», le tienden una emboscada para robarle el dinero, producto de su venta. En efecto, le roban, lo hieren a machetazos y lo dejan abandonado; sin embargo, durante su agonía y muerte lo acompaña su fiel amigo, «Arfonso» (el Guaraguao), quien no permite que otros gallinazos, que acechan el cadáver de su amigo, se apoderen de él. Finalmente, «Arfonso» muere junto al cadáver de su amigo en un acto pleno de solidaridad.

Llama la atención cómo el narrador letrado o escriturario recupera ese universo primigenio, oral, en el cual el hombre, junto con la naturaleza, constituyen una unidad (Chanco-rengo y el Guaraguao). Unidad que, paradójicamente, es destruida por el propio hombre. La naturaleza, por su parte, también actúa con cierto grado de violencia, cuando transforma los cuerpos de Chanco-rengo y del Guaraguao en podredumbre, como lo expresa el narrador: «ocho días más tarde encontraron el cadáver de Chanco-rengo. Podrido y con un guaraguao terriblemente flaco-hueso y pluma muerto a su lado». ²³ Sin embargo, el acto de violencia humano, por su carácter irracional se convierte en misterio, igual que el aspecto espiritual de la muerte, es decir, el preguntarse: ¿qué hay más allá de la podredumbre corpórea? Solo entonces entramos al mundo del mito, tanto el de la cultura oral montubia como el de la cristiana. Así en su agonía que, paradójicamente, también coincide con el amanecer, es decir, con la luz, con la vida, Chanco-rengo vislumbra su velorio: «Le parecía un cuarto. El cuarto de un velorio. Con raras cortinas azules y negras». ²⁴ En la cultura montubia de Manabí, los nueve días posteriores al entierro adquieren un carácter muy particular:

Se le hacen las nueve noches después de su entierro [...]. El primer día rememoran las acciones de su vida, sus virtudes y defectos, para en las que siguen, rezarle, al fuego de las velas encendidas, a fin de ahuyentar al «malo». ²⁵

Es evidente que en esta ceremonia se funden las creencias primigenias del montuvio con las de carácter cristiano, pues por una parte tenemos los rezos y la novena; por otra, el afán por ahuyentar al «malo».

23. J. Gallegos Lara, «El Guraguao», en *Los que se van...*, p. 29.

24. *Ibíd.*, p. 28.

25. M. Naranjo, *La cultura popular de Manabí*, p. 100.

Otro de los rasgos peculiares de la oralidad, y del mundo montuvio, es la presencia en este cuento de construcciones sonoro-visuales, tanto en la descripción como en el diálogo de los personajes, como en este ejemplo:

–Ayayay! Ñaño me ha picao una lechuza.²⁶

Cantaron los gallos de monte. Un vuelo de chacotas muy abajo: muchísimas. Otro de chiques, más alto. Una banda de micos de rama en rama cruzó chillando.²⁷

Un chorro verde de loros pasó metiendo bulla. Los gallinazos volaron cobardemente más lejos.²⁸

La descripción topográfica forma, entre la noche del asalto y la madrugada de la agonía del protagonista, un claroscuro del cual emerge el silencio (cómplice) y una madrugada con su cotidiana sonoridad: el canto del gallo, las bandadas de micos y loros que asombran con su estridencia. Esta antítesis (silencio nocturno y sonoridad diurna) nos conduce, como ya lo señalamos, a otro contraste: renace el día, agoniza y muere el protagonista. Además, el día súbitamente adquiere una presencia lúgubre, la de los gallinazos que acechan el cadáver.

Habíamos dicho que este cuento, como un elemento más de la oralidad, recurre a ciertas frases hechas, que nos recuerdan el «había una vez» de los cuentos de hadas. Esta recurrencia a las frases hechas se encuentra relacionada con la estructura tradicional del cuento: exposición, nudo y desenlace. Estructura que desarrolla un mito: la relación del hombre con el misterio que envuelve el más allá de la muerte: mito representado, por una parte, por un campesino-montuvio y su fiel amigo, un gallinazo, llamado «Arfonso», y por otra, por los Sánchez, campesinos-montuvios, trabajadores de una hacienda, a quienes su ambición los lleva a matar, a machetazos, al primero.

Desde este punto de vista, como lo afirma Michel Meslin, el mito se acerca a la enseñanza de una «experiencia singular»: «Un mito es una historia que se refiere pedagógicamente a una realidad aún misteriosa, a una experiencia singular que explica un estado de cosas existente en el cosmos o unas relaciones establecidas en la sociedad humana».²⁹ Precisamente, esta sociedad

26. J. Gallegos Lara, «El Guraguao», p. 28.

27. *Ibíd.*

28. *Ibíd.*, p. 29.

29. Michel Meslin, «Sobre los mitos», *Mito, rito, símbolo*, Quito, Instituto de Antropología Aplicada, 1994, p. 74.

mítico-oral nos permite vislumbrar, a través del claroscuro, la experiencia de la muerte, unida a la violencia como inexplicable e inexpressable, dentro de un determinado sistema cultural, en este caso el de la cultura oral montubia de las primeras décadas del siglo XX.

«LA SALVAJE»

En casa ajena no se hace bulla.

En este cuento, igual que en los anteriores, reaparece el motivo de la muerte producida por un acto de violencia. A este motivo acompaña el sentimiento de culpa que siente el protagonista Viviña, quien huye a la selva tras la supuesta búsqueda de un personaje mítico llamado «La salvaje». La perspectiva narrativa muestra a un narrador oral (el «contador») encargado de relatar el universo mítico de «La salvaje»; mientras, el narrador escriturario transcribe lo que escucha de boca del narrador oral y, al mismo tiempo, permite que el protagonista, en estilo directo, exprese su mundo oral-montuvio. El relato oral-legendario de «La salvaje» vive en la conciencia de los escuchas, junto con otros relatos de esta índole: «¡Los otros cuentos eran nada! El descabezao. La gallina e los cien pollos. ¡El ventarrón der diablo! ¡Bah!».³⁰ En La salvaje el elemento desencadenante de la acción se da a partir de los asesinatos que comete, con el machete, el protagonista, pues mata a una familia: padre, madre e hijos, a quienes los entierra antes de huir a la selva. Para el protagonista esta huida representa una búsqueda de aquel personaje que vive en la memoria de todo el pueblo: «La salvaje»:

Izque le relampaguean los ojos pior que ar tigre. ¡Tiene unos pechotes! Y es peludísima. Pero er crestiano varón que cae en su mano no vuelve más nunca por lo poblao. Y ej imposible seguísia er rastro: tiene los pieses viraos ar revés...³¹

Los sonidos de la selva, que escucha el protagonista, se constituyen en un elemento predominante de la sonoridad, frente a las imágenes visual-audi-

30. J. Gallegos Lara, «La salvaje», en *Los que se van...*, p. 151.

31. *Ibid.*

tivas, que se desprenden de la propia sonoridad, es decir, son complementarias. Así, los sonidos de las ramas y bejucos en la noche son desfigurados por el contador oral o más bien metamorfoseados: «Los que cruzaban de noche [por aquel espacio terrible donde se supone habita La salvaje] decían que oían salir gemidos debajo de la tierra». ³² Sin embargo, lo que atemoriza al protagonista Viviña, no es la imagen temible de La salvaje que ha construido el pueblo con su imaginación, sino sus propios sentimientos de culpa que, en la selva, parecen hiperbolizarse debido a la presencia de un silencio tan amenazador como los sonidos que produce la propia naturaleza: «Del otro lado estaba la montaña. Bejuco. Bejuco. ¡Qué arbolazos! Y el silencio negro debajo. [...] El silencio le daba miedo». ³³

Este silencio que, en la conciencia del protagonista y la del lector, se encuentra asociado con la muerte, de manera concreta con los asesinatos que cometió Viviña en el pueblo, en el ambiente nocturno de la selva se transfigura en la imagen no menos temible de un tigre que irrumpe en la noche y deja a su paso un olor nauseabundo, como el que despiden un cuerpo en descomposición: «A perro sarnoso. A meao podrido». Este espacio vasto, temerario y enigmático que, de alguna manera, se convierte en el juez implacable, pues crea sentimientos de culpa en el protagonista, le impone a éste el silencio; por eso Viviña evoca un refrán, que conserva la experiencia colectiva, muy adecuado para la situación por la que está atravesando este personaje: «En casa ajena no se hace bulla. Y allí se estuvo. Quedito. Sin palabras. Con la lengua seca y la boca salada». ³⁴ Paulatinamente este miedo a lo desconocido, a la muerte y al hecho de matar, va adquiriendo, gradualmente en este cuento, una presencia dominante que no solo invade la noche sino también la madrugada: «el miedo gemía como un niño [...] A la madrugada le despertaron los gritos de pájaros que no conocía». En medio de esta atmósfera de incertidumbre vuelve a aparecer el elemento escatológico: «cuando clareó bajó al suelo a beber. El agua inmundada le dio asco». ³⁵

Esta circunstancia de la muerte, debido a un acto de violencia, a una transgresión de una norma, el «no matarás», que va construyendo el personaje protagónico a través de su viaje a la selva, está unido a otro elemento tam-

32. *Ibíd.*

33. *Ibíd.*, p. 152.

34. *Ibíd.*

35. *Ibíd.*, p. 153.

bién transgresor: el erotismo. Como afirma Bataille: «La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido, que el deseo que lleva a infringir la prohibición».³⁶ En efecto, el personaje protagónico Viviña, en la medida que adquiere la conciencia de la muerte, se acerca, por medio del sueño, a la imagen enigmática y sensual de La salvaje, a partir de la versión oral que el pueblo tiene de ella:

De día nerviosamente la buscaba tras todos los brusqueros. O metida en el hueco del tronco de viejos higuerones. De noche soñó dos veces con ella. Velluda y lasciva. Con su carne prieta que imaginaba igual a la leña rojiza de los figuerosas.³⁷

Esta visión onírico-erótica, que tiene el protagonista de La salvaje, se reitera a través de otra imagen matizada de humor, de humor montuvio, diríamos, que surge en él cuando ya se encuentra despierto:

Tan vivamente soñó que al despertar –poniendo en ello su burla de siempre– se acarició solitario.
–Bará que se mi ha parao. ¿Qué haría la salvaje trancada con este pedacito?³⁸

El segundo sueño erótico que tiene el protagonista con La salvaje se caracteriza por el predominio de lo visual y por la comparación que se establece entre el cuerpo de ella y algunos elementos de la naturaleza:

Unos brazos. ¡Qué brazos duros y blandos a la vez, como el caucho! Una boca. Un caimito succionante y pegoso, que chupaba activo y de repente cesaba; se dejaba; parecía nada más ya que la pulpa dulce de una rara guanábana sin pepas. [...]
Y la sensación chupante y ruda del centro de esos muslos que lo envolvían con avidedeces de culebra.³⁹

36. Georges Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997, p. 43.

37. J. Gallegos Lara, «La salvaje», p. 152.

38. *Ibíd.*

39. *Ibíd.*, p. 153.

«MARDECIDO LLANTO»

Si te hace llorar se llama Llanto.

La dimensión oral-mítica de este cuento se expresa en aquello que la gente escuchó sobre la bravura de un caballo llamado «Llanto» y de su jinete que no logró domarlo. Del caballo Llanto se dice que «había sido dueño de mil potrancas»; que «sus piernas golosas de distancias se embriagaban de velocidad»; que «su cuerpo cubierto de espuma brillaba y se sacudía ondulantemente»; que era un animal que «tenía la cabeza flexible, ancha, como si fuera de alas el cuerpo», como una «especie de centauro».40 Esta descripción mitificada del caballo Llanto, de quien se contaban mil hazañas, se enfrenta con el montuvio domador, a quien se supone uno de los más hábiles jinetes del pueblo. Además, dicho jinete se encuentra estimulado y desafiado por la gente que concurre al rodeo montuvio:

- ¿Vos te vas a tirar ar chúcaro?
- ¿Y qué? ¡Si yo lo hei cogió!
- ¿Querés que te sirva e padrino?
- ¿Pa qué?
- Por si aca...41

Este rito-juego-desafío del rodeo montuvio empieza con el hecho de adornar al caballo: «adornar un caballo, es como si se engalanara al jinete mismo. Correaes del mejor cuero; las sillas y monturas más exquisitamente labradas; los aderezos de hermosos diseños, fabricados en oro y plata por hábiles artesanos».42

En este cuento, también se ve al caballo Llanto adornado y listo para enfrentarse con su domador:

El chúcaro estaba allí. Se revolvía furioso. Tenía sobre él algo que lo aprisionaba. La barriga también estaba sujeta por algo. En la cabeza le habían puesto muchas cosas que le estorbaban.43

40. Enrique Gil Gilbert, «Mardecido Llanto», en *Los que se van...*, p. 135.

41. *Ibid.*, p. 136.

42. M. Naranjo, *La cultura popular de Manabí*, p. 229.

43. E. Gil Gilbert, «Mardecido Llanto», p. 136.

Así, entre el desafío del público que apuesta: «¡me apuesto ar potro! Voy medio galón de chicha», la presencia indómita del caballo Llanto («Si te hace llorar se llama Llanto»), los esfuerzos que hace el jinete por domarlo («el potro saltaba y saltaba como un bufeo. El hombre encima hacía prodigios de fuerza en las piernas»), se enfrentan jinete y caballo.

Sin embargo, el esperado triunfo final del jinete sobre el caballo, se convierte en un triunfo de Llanto y la humillación del jinete. En efecto, este es arrojado por el caballo hacia unos matorrales, donde queda gravemente herido; en estas circunstancias y en un acto de venganza, el jinete mata cruelmente, con un machete, al caballo Llanto y, en seguida, muere él. Estas son las últimas palabras del jinete: «-¡Ah! Mardecido Yanto, ora sí estamos mano a mano...».

En este cuento, en donde están en juego algunos valores de la cultura montubia, como el dominio del hombre sobre la naturaleza indómita –representada por el caballo– y el honor del hombre, del «macho», que cree poderlo todo y que es ridiculizado por el caballo, es decir, por la naturaleza, las construcciones sonoras y hasta estridentes, como elementos inseparables de la oralidad, tienen una presencia dominante.

Una primera construcción sonora forma parte de la imagen mítica del caballo Llanto, que emerge de la memoria colectiva a través de la prosopopeya (personificación, animación, metáfora sensibilizadora) y de la hipérbole: «siempre la sabana lo sintió galopar sobre su vientre»; «aquella especie de centauro se adelantó de pronto y galopó en dirección a él».⁴⁴ Así, la imagen indómita del caballo Llanto nos deja escuchar, metonímicamente, los efectos sonoros de su presencia: «el galopar», «el relincho», el silbido de su cuerpo en la velocidad del galope.

Otra construcción sonoro-visual muestra, en cambio, la derrota del jinete, su humillación y muerte y el triunfo del caballo, dentro de un contraste doloroso y brutal:

Rebotó herido en los ijares. Fue un salto estupendo. Un relincho de dolor y un alarido de triunfo del hombre que lo montaba. [...]

El hombre gritó. No fue un grito de alegría que produce el desafío del peligro. Fue un grito de dolor. [...]

Un río sangriento se desbordó y exhaló un relincho de dolor.⁴⁵

44. *Ibíd.*, p. 135.

45. *Ibíd.*, pp. 136-137.

«EL MALO»

Si es ques malo de nasión: es ér, er malo, naiden, más que ér!

Este cuento desarrolla un mito que, como tal, se encuentra en la memoria oral: la presencia del mal, del demonio expresado en la manera de actuar de Leopoldo, el personaje protagónico. Leopoldo o Leopordo, como lo llama su madre, es un niño que se queda al cuidado de su hermanito menor, un bebé. En la memoria de quienes conocen a Leopoldo y en la memoria del pueblo subyace la idea de que este personaje está endemoniado y que, por lo tanto, es malo. Así, la vieja Victoria, bruja y curandera del pueblo, afirma: «-Nuasido otro quer Leopordo, porque er ej er malo. ¡Y naiden más quer tiene que haber sido!» A esta afirmación se unen las voces del pueblo: «Había sido el malo. Tenía que ser. Ya había comenzado. Después mataría más. -¡Hai que decirle ar político er pueblo!».⁴⁶

En efecto, Leopoldo es acusado por sus padres y por todo el pueblo de haber dado muerte, con un machete, a su hermanito, a quien cuidaba. Sin embargo, el hecho del supuesto fratricidio permanece en la ambigüedad, pues, por un lado está el estereotipo de «malo», la mala fama, que Leopoldo tiene en el pueblo; por otro, este personaje muestra demasiada impaciencia frente a la negativa que expresa su hermanito de no querer dormir: «vea ñañito: ¡duérmase que tengo que cocinar!». A estas dos situaciones se añade otra: la afirmación de Leopoldo, como defensa, de que el machete se cayó solo:

-Si yo no juí... ¡Solito no más se cayó! ¡Er diablo!

-¿Qué ha pasao?

-En la barriguita... pero yo no juí ¡Si cayó solito! Naiden lo atacó! ¡Yo no juí!⁴⁷

Esta angustiada defensa de Leopoldo implica, paradójicamente, la afirmación de su culpabilidad: «-¡Si yo no juí, Jue er diablo!»

Frente a la racionalidad occidental-cristiana del «no matarás», acompañada, como en el cuento «La salvaje», de sentimientos de culpa, se levanta

46. Enrique Gil Gilbert, «El malo», en *Los que se van...*, p. 26.

47. *Ibid.*, p. 25.

ese más allá mítico-oral del dios del mal, que, hasta cierto punto, se identifica con el ángel caído, el diablo de la religión cristiana, ese dios primitivo que acompaña, como el bien, el accionar humano. Cuando Leopoldo –supuestamente–, mata a su hermano, está matando también al demonio-primitivo, al mal, porque su hermanito es «moro», es decir, un niño sin bautizar: «–Er moro! Jesús, qué malo ha de ser!».⁴⁸

La representación del mal, en este cuento, recurre a elementos de la oralidad: unos de carácter cristiano, otros de carácter pagano. Entre los primeros podemos citar las canciones de cuna cristianas (el Niño), que le canta Leopoldo a su hermanito, para que se duerma:

Duérmase niño
duérmase por dios;
que allá viene el cuco
Ahahá! Ahahá⁴⁹

Entre los segundos se encuentran el «cuco» y la lechuza. El «cuco» que es una especie de fantasma que infunde miedo a los niños, conocido universalmente. La lechuza, cuya presencia negativa y premonitoria se encuentra en los cuentos seleccionados. Así, en este cuento, el grito de la lechuza revela, según el pueblo, la condición de «malo» del niño no bautizado: «A los que les grita la lechuza antes de que los lleven a la pila, son malos... Y a él dizque le había gritado!».⁵⁰

«BANDA DE PUEBLO»

El instrumento contestó con un alarido tristán.

La presencia de la Banda de Pueblo es un pretexto para ahondar en la vida de los personajes y, sobre todo, en algunos elementos que configuran la cultura oral-montubia. Así, el hecho de concebir una enfermedad (la tisis) como el «daño» causado por alguien y susceptible de ser curado por medio

48. *Ibíd.*, p. 21.

49. *Ibíd.*

50. *Ibíd.*, p. 23.

de «limpias», pues el enfermo supone en qué circunstancias le hicieron el daño:

–Ese día que me venía a Daule jué que me fregaron... ¡Porque a mí lo que me hicieron eh daño, como a Camila Martine, la Yegua Melada.⁵¹

Junto a esta creencia se encuentran otras que pertenecen a la cultura cristiana, asimiladas por la cultura oral-montubia e hispanoamericana. Nos referimos a las fiestas de los santos, festividades que se encuentran muy unidas a la Banda de Pueblo:

Sobre todo eran infaltables a las más importantes: Santa Ana de Samborondón; San Lorenzo, de Vínces; San Jacinto, de Yaguachi; Santa Lucía, de Santa Lucía; la Virgen de las Mercedes, de Babahoyo [...].⁵²

La vida de cada uno de los personajes; que integra la Banda de Pueblo, se llega a conocer por medio de dos motivos recurrentes: la conformación de la Banda de Pueblo y la enfermedad y muerte de uno de sus integrantes, Ramón Piedrahita. Hechos que se encuentran dispersos en la memoria de los músicos. La no fijación de estos hechos se debe a que esta historia es de un relato oral. En efecto, en la memoria de los músicos están los hechos, pero surgen de manera desordenada, tal y como se los va recordando y contando:

–Eso jué anteh de que se muriera Ramón Piedrahita...
–No, jué después... Ya lo había reemplazado «Tejón Macho».⁵³

A esta imprecisión en el suceder de los acontecimientos, como un rasgo de la memoria oral, distinto a la fijación textual que impone la escritura, se une la remembranza, vinculada, como en la tradición oral, a lugares y a situaciones concretas, es decir, a la experiencia: «me acuerdo porque en Juján no pudimoh tocar el himno nacional... ‘Tejón Macho’ no lo vía prendido todavía».⁵⁴ Sin embargo, en la memoria del narrador escritorario sí se delimitan los límites espacio-temporales del relato, es decir, el «antes» y el «después»:

51. José de la Cuadra, «Banda de pueblo», *Obras completas*, p. 342.

52. *Ibíd.*, p. 349.

53. *Ibíd.*, p. 352.

54. *Ibíd.*

Lo anterior a ese acaecido [*la muerte de Ramón Piedrahita*] pertenece al pasado; el presente sigue, desde entonces... y seguirá, sereno e igual...⁵⁵

Este ordenamiento del acontecer narrativo se basa, según el propio narrador escriturario, en las conversaciones que él mantuvo con los músicos (los «contadores»), quienes «cuentan el tiempo por el triste acaecido de la fuga del compañero tísico que sonaba el bombo roncadador, los platillos rechinantes».⁵⁶

Como ya lo advertimos, la llegada de cada uno de los músicos a la banda nos permite adentrarnos en la vida de cada uno de los personajes, desde donde se proyectan algunos elementos, tanto de la cultura oral-montubia como de la serrana, pues, según el narrador, los músicos que conforman la banda son nueve: siete de la Costa y dos de la Sierra, cada uno con su habilidad artística: Ramón Piedrahita (el tísico) «tocaba el bombo y sonaba los platos»; Manuel Mendoza, «soplaba el cornetín»; José Alancay, «el requinto»; Segundo Alancay, «El barítono»; Esteban Pacheco, «el bajo»; Redentor Miranda, «el trombón»; Severo Mariscal, «sacudía los palos sobre el cuero templado del redoblante»; Nazario Moncada Vera: «chiflaba el zarzo»; mientras que, Cornelio Piedrahita, hijo de Ramón Piedrahita, no tocaba instrumento alguno, sino que más bien era quien «llevaba la botella de Mallorca que los hombres se pasaban de boca en boca», hacía los mandados a los músicos y, sobre todo, acompañaba a su padre durante su enfermedad por todos los pueblos, junto a los demás músicos, en busca de un curandero que le «quite» el «daño». De esta manera, los músicos y el enfermo llegan a la casa de Rumualdo Pita Santos, compadre de Nazario Moncada Vera, donde este último muere.

Es importante destacar que la habilidad artística que poseen los músicos, con excepción de los hermanos Alancay, quienes aprendieron a tocar en el cuartel por nota, es el resultado de la transmisión oral de una generación a otra. Se puede decir que este cuento produce en el lector una remembranza del carácter sonoro. Así, desde el título, «Banda de pueblo», ya nos permite imaginar a los músicos con sus respectivos instrumentos, interpretando música, especialmente, andino-ecuatoriana y, en general, latinoamericana, como bien se menciona en el texto:

55. *Ibíd.*

56. *Ibíd.*

No había pasillo que la banda no tocara; desde el remoto Suicida hasta Ausencia, pasando por Gotas de ajeno [...] en materia de valsos, la banda prefería *Loca de amor*, *Sobre las olas*...⁵⁷

A esta lista se añaden los tangos «Julián» y «Muchacha del circo». Sanjuanitos y piezas latinoamericanas como estas: zambas, rumbas, chilenas, boleros.

De esta manera, la banda recorre un sinnúmero de ciudades y recintos de la Costa: «de Quebedo a Balao y de Bolichi a Ballenita», siempre guiada por un gran conocedor de caminos, Nazario Moncada Vera, quien era, al mismo tiempo, «brújula, plano topográfico y carta de rutas». Además, este personaje «en todas partes tenía amigos, compadres o cuñados». Cuando los músicos no iban a pie, viajaban por los ríos o el mar en «lanchas, piraguas, flotillas, canoas, balsas...».⁵⁸

Este destino itinerante que escogen los músicos, en su mayoría de la Costa, expresa una actitud de libertad que, como anotamos al inicio de este estudio, tenía el montuvio en la época en que se sitúa este cuento, las primeras décadas del siglo XX, en relación con la dependencia a la tierra a la que estaban sujetos los trabajadores de la Sierra. En efecto, los dos músicos serranos –los hermanos Alancay–, antes de unirse a los músicos de la banda, habían huido de la hacienda donde trabajaban porque «tenían con el patrón una cuenta de cinco sucres». Liberados de esta esclavitud por voluntad propia, caen en otra: el cuartel. Aquí, a diferencia de los demás músicos, como ya lo anotamos, «aprenden música por notas» y, poco tiempo después, huyen de este lugar, sin antes llevarse dos instrumentos: «un requinto y un barítono».

Asimismo, el destino itinerante de los músicos está unido, tanto a las festividades religioso-cristianas como a las ceremonias fúnebres:

Para acompañar los entierros de los montuvios pudientes, dedicaban una suerte de pasodoble tristón, en el que introducían, alterando contextura, trozos de sanjuanos y aun de jotas aragonesas.⁵⁹

Así, la muerte de Ramón Piedrahita es interpretada con tristeza y dolor por parte de sus compañeros músicos, quienes lamentan la desaparición

57. *Ibíd.*, p. 350.

58. *Ibíd.*, p. 346.

59. *Ibíd.*, p. 350.

de su amigo y compañero de innumerables aventuras en cada uno de los pueblos por donde anduvieron. Así expresa el narrador este dolor, que se convierte en una elegía:

Lloraban los hombres por el amigo muerto; lloraban su partida: pero lo hacían sinceros, brutalmente sinceros, por boca de sus instrumentos, en las notas clamorosas [...].⁶⁰

A estas lamentaciones se une el canto también fúnebre de unas lechuzas, que es reconocido por uno de los músicos, Manuel Mendoza, como fatal y, al mismo tiempo, premonitorio:

–Esah son lah que han cortao la mortaja a mi compadre Piedrahita...⁶¹

Otro de los rasgos de la oralidad que se expresa con mayor intensidad en este cuento es, por una parte, el diálogo de los personajes mediante el uso de refranes, frases sentenciosas y expresiones propias del habla montubia; y por otra, el empleo de apodos que, metafóricamente, caracterizan a los personajes.

El primer caso –el de los refranes, frases sentenciosas y expresiones del habla montubia– se caracteriza por mostrar, directamente, la relación del hombre con el mundo de la cultura oral-montubia. Así, Manuel Mendoza, en tono sentencioso afirma: «–Pa la seh, lo que hay eh la sandiya... Sandiyah no fartan en esttoh lao...». ⁶²

De esta manera, ningún hecho, por más insignificante que parezca, escapa a ser comparado con el mundo vivido, pues, según Walter Ong, en las culturas orales, como es el caso de la cultura-oral montubia, «cada palabra es controlada por las situaciones reales, se utiliza la palabra aquí y ahora». ⁶³ Otro ejemplo de cómo la experiencia define y explica este universo oral se presenta, en este cuento, cuando un personaje explica a otro de qué manera Camila fue víctima del «daño»

60. *Ibíd.*, p. 358.

61. *Ibíd.*, p. 359.

62. *Ibíd.*, p. 340.

63. W. J. Ong, *Oralidad y escritura*, p. 52.

–«Zambo Jáyar» l’hizo er daño en un pañolón bordao que le mandó a vender con un turco senciyero, d’esos que andan en canoa. El turco arca-gueteó la cosa...

Además, cabe destacar cómo una experiencia directa está expresada por medio del habla del montuvio, pues «er daño», es el pañolón «bordao» que le mandó a vender con un turco «senciyero»...

De manera similar funcionan los refranes y las frases sentenciosas: trasladan una experiencia directa al habla y a la lengua, y la transmiten como una suerte de ley inobjetable. De esta manera intuye, Ramón Piedrahita, el futuro de su hijo Cornelio: «–Cuando me muera y naiden me lo vea, va a parar a la cárcel». ⁶⁴

Otro caso, parecido al anterior, es la definición que tiende hacia el insulto, expresada mediante la frase sentenciosa y el refrán. Así Manuel Mendoza, el hombre que toca el cornetín, define al habitante de Yaguachi de esta manera:

Todo yaguacheño, amigo, lo que eh...eh ladrón...

–Mentira

–¿Y er dicho? ¿Onde me dejah’er dicho? ¿Qué dice er dicho? Anda a robar a la boca’e yaguachi. ⁶⁵

Aquí, la refutación que hace el otro personaje de la conversación («¡mentira!»), vuelve a ser refutada con aquello que en las habladurías de la gente –el refrán– está como experiencia directa: «Anda a robar a la boca’e yaguachi». Entonces, la experiencia de la cultura oral, en este caso de la montubia, no solo está formada por lo verificable: «para la seh, lo que hay eh la sandiyya», sino por los supuestos, los sobreentendidos, las habladurías, las creencias, los mitos, es decir, por todo aquello que la experiencia colectiva es capaz de transmitir.

En otros casos, los refranes sirven para resaltar una cualidad –la buena fama– que un personaje posee en la comunidad, en relación con otro que no la posee. Así, para destacar la «cualidad» de mujeriego que tiene Severo

64. J. de la Cuadra, «Banda de pueblo», *Obras completas*, p. 341.

65. *Ibid.*, p. 346.

Mariscal entre sus amigos músicos, Nazario Mendoza Vera le dice, a manera de sentencia: «-¡Ya va empreñar alguna mujer, amigo! ¡Usté eh a la fija!».⁶⁶

Por su parte, Mariscal, convencido de que él es el único poseedor de esa «cualidad», afirma, sentenciosamente: «-¡Para mí no hay mujer machorra!».⁶⁷

Esta «cualidad», de la que presume este personaje, es resaltada por medio de refranes:

- La carne tierna p' al diente flojo.
- No crea, amigo: gayina vieja echa buen cardo...
- Eh er gueso que da gusto a la chicha...⁶⁸

En el lado opuesto de esta fama, de «macho reproductor», que le han dado a Severo Mariscal, se encuentra Esteban Pacheco, a quien se lo tiene como tímido, romántico e idealista, pues posee, según sus compañeros, solo amores platónicos. Por esta razón Severo Mariscal le aconseja:

- ¡Dentra, Pacheco! A la mujer hay que dentrarle.
Reía.
- A mí no se me pasan ni las comadreh...⁶⁹

De esta manera queda claro el contraste entre una actitud y otra de estos personajes. Contraste que surge, precisamente, de lo que el grupo social –la cultura oral montubia– ha creado como resultado de su experiencia directa con la realidad. En este sentido se puede afirmar que el grupo social en su decir, que va de boca en boca, sienta «jurisprudencia», pues sus apreciaciones son inapelables. Lo que se dice, lo que se comenta, lo que se conjetura de alguien o de algo constituyen «ley» para el grupo del que forma parte. Así, la apreciación ética de cada personaje no se centra en apreciaciones meramente subjetivas o abstractas, sino que surgen del diario convivir, de la experiencia. Estas apreciaciones, resultado de la experiencia, son un elemento caracterizador de las culturas orales (en este caso, de la cultura oral montubia) como lo afirma Walter Ong, al referirse a los individuos analfabetos (orales). Ellos, dice, «identifican las figuras geométricas asignándoles los nombres de objetos

66. *Ibíd.*, p. 348.

67. *Ibíd.*

68. *Ibíd.*

69. *Ibíd.*, p. 349.

y no de una manera abstracta como círculos, cuadrados, etc.». Así, «al círculo podrían llamarle plato, cernedor, cubeta, reloj o luna; un cuadrado se asignaba como espejo, puerta, como tabla para secar albaricoques». ⁷⁰ Lo mismo sucede con los personajes de este cuento y los analizados, pues ellos son lo que la experiencia directa con el mundo ha establecido. Por esta razón, los personajes se hallan íntimamente relacionados con las actividades cotidianas que el grupo social realiza, con sus sentimientos de amor, odio, simpatía, antipatía, de rencillas, venganzas, etc.

Así, un caso, no menos interesante que los anteriores, de identificación del personaje con la experiencia inmediata, es la asociación que se establece entre éste y el lugar de donde proviene (toponimia). Cuando Nazario Moncada Vera encuentra a un jinete en uno de los caminos que recorre la banda, para distraerlo y robarle el caballo le pregunta:

—¡Oiga, amigo!

[...]

—¿Qué se l' ofrece?

—¿No eh usted de loh Reinoso de la Bocada?

—No; soy de loh Arteaga de Río perdido.

—¡Ah...! ¿Hijo e Terencio?

—No; de Belisario

—¡Ah...! ¿De mi cuñado Belih...? ¡Ahí'stá la pinta!⁷¹

En otros casos es el símil el que permite acercar la realidad inmediata al compararla con una situación también concreta del personaje: «Llegaba de noche la banda a una casucha pajiza», «aflojada en media sabana como cabauno d'engorde». O este otro en donde el símil permite la aprehensión inmediata de la realidad, de una realidad con la que convive el montuvio, concretamente, el cholo (los pescadores) que vive del mar y con el mar: «parecen bocachicas nadando con la barriga p'encima». ⁷²

En cambio los apodos están relacionados con algún hecho particular o alguna anécdota de la vida de los personajes, que les sirve como un elemento caracterizador. Así sucede con el apodo de Nazario Moncada Vera, llamado «comevaca», por haberse dedicado, en su vida pasada, al abigeato, es

70. W. Omg, *Oralidad y escritura*, p. 52.

71. J. de la Cuadra, «Banda de pueblo»..., p. 348.

72. *Ibid.*, p. 353.

decir, al robo de ganado. Además, este apodo revela o encubre el hecho de haber permanecido este personaje en la cárcel, según la conversación que mantienen sus amigos músicos:

- En la cárcel de Guayaquil estuvo.
- Pero jué por político.
- ¿Y en Galápagoh ¿Por qué ‘estuvo en Galápagoh?
- ¡Por comevaca, pueh!⁷³

LA CULTURA ORAL MONTUVIA: EL MÁS ALLÁ DE LA ESCRITURA

Este seguir las huellas de la oralidad en los siete cuentos de la narrativa del treinta, nos ha permitido aproximarnos a ese universo mítico oral que, si bien está mediado por la escritura, va mucho más allá, para redescubrir la riqueza expresiva y constructiva del mundo montuvio que, como tal, posee sus propios valores, sus propias reglas, que conviven con los de la cultura cristiana o, muchas veces, están en pugna con ella.

Así, desde el punto de vista temático, el homicidio y la venganza, considerados como acciones puramente instintivas, se contraponen a los sentimientos de culpa, a la racionalidad del hecho punible, de carácter occidental-cristiano, el momento en que la colectividad sanciona tal hecho como malo o pecado, pues el «no matarás» está latente en la experiencia colectiva. El montuvio, si bien es un ser libre, como la misma naturaleza que lo circunda, puede convertirse, metamorfosearse en un individuo sumamente violento y destructor (en el «malo»).

Por otra parte, el montuvio, como poseedor de la cultura oral, vive en el lenguaje toda una experiencia de la sonoridad, de la voz: los refranes, los juegos fónicos, las imágenes sonoro-visuales, sus diálogos, los apodos, etc., constituyen las huellas de su andar por el mundo –por su mundo–. Asimismo, sus creencias, sus mitos, sus construcciones erótico-oníricas, como «La salvaje»; su «machismo», que, en ocasiones, es desenmascarado por la propia mujer –una virilidad en duda–, como sucede en el cuento «El cholo que se

73. *Ibid.*, p. 346.

castró»: erotismo, violencia y muerte se encuentran íntimamente unidos en este sistema cultural del montuvio.

Además, este poder seguir las huellas de la cultura oral montubia es facilitado por el narrador letrado (escriturario), pues es él quien nos conduce hacia ese universo inédito de la oralidad, porque no lo asume desde la omnisciencia, sino desde lo testimonial. Esto permite que dicha cultura oral se exprese por sí misma, sin que, paradójicamente, se mantenga en su estado de oralidad primaria, sino siempre acompañada por la escritura. En otras palabras: si bien la escritura, en estos cuentos, no deja de manifestarse, ésta no es un obstáculo para acercarnos a ese más allá, formado por el tiempo-espacio de la cultura oral del montuvio; de ahí que, parafraseando a Carlos Pacheco, creemos más exacto hablar de efectos de oralidad, de huellas dejadas en el camino de la escritura. ❁

Fecha de recepción: 18 febrero 2009

Fecha de aceptación: 2 abril 2009

Bibliografía

- Bataille, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 1997.
- Crawford de Roberts, Lois, *El Ecuador en la época cacaotera. Respuestas locales al auge y colapso en el ciclo mono-exportador*, trad. Erika Silva y Rafael Quintero, Quito, Universitaria, 1980.
- De la Cuadra, José, *Obras completas*, 2 t., Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2003.
- Gallegos Lara, Joaquín, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera-Malta, *Los que se van. Cuentos del cholo y del montuvio*, Guayaquil, Ariel, 1970.
- Meslin, Michel, «Sobre los mitos», en *Mito, rito, símbolo*, Quito, Instituto de Antropología Aplicada, 1994.
- Naranjo, Marcelo, coord., *La cultura popular de Manabí*, Cuenca, CIDAP, 2002.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Pacheco, Carlos, *La comarca oral*, Caracas, Casa de Bello, 1996.