

JOSÉ DE LA CUADRA Y LAS SUPUESTAS ASINCRONÍAS LATINOAMERICANAS

Michael Handelsman

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

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

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

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

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

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

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

(...) hemos querido subrayar la necesidad de descartar (...) toda interpretación idealista del fenómeno, y con ella la ilusión (hoy tan difundida) según la cual la universalización de la literatura latinoamericana dependería de su desprendimiento con respecto a cualquier circunstancia histórica concreta, y de su ubicación en una suerte de metafísica del «hombre universal».

Para que la literatura latinoamericana —pasada y presente— llegue efectivamente a ser parte de la herencia cultural de todos los hombres, la primera condi-

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

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

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

(...) esta conciencia se manifiesta en el texto como un gesto de autocritica que pretende asegurar y autorizar la organicidad y la necesidad de la relación entre el texto y las esencias que la filología simplemente proponía como un concepto descontado.

Por lo tanto, *la novela de la tierra* pretende escribir un texto literario que incorpora las esencias autóctonas, pero también escribe junto a dicho texto un discurso crítico paralelo que comenta la legitimidad y validez de la formulación de lo autóctono que plantea. Esta situación implica que el escritor autóctono es al mismo tiempo autor y comentarista de su propia obra ... (65-66; traducción nuestra)

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

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

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

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

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

La cultura modernizada de las ciudades, que se respalda en fuentes externas, traslada su sistema de dominación al interior de la nación, lo que no quiere decir que lo asocie a su desarrollo, sino que lo somete.

En términos culturales, le consiente el conservatismo folklórico tradicional, al menos por un tiempo, que es ya una manera de matar a una cultura al dificultar su creatividad y su puesta al día, para luego sustituirlo con la homogeneidad urbana. Normalmente propone a las regiones internas una disyuntiva macabra: o retroceder o morir. (184)

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

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

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

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

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

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

simboliza el desplome de todo un orden. Todo el sistema cultural, arcaico, que él representa —fábula, temores, barbarismo, violencia— es lo que a fin de cuentas se sacude y es desmitificado en la novela.

El mito que es don Nicasio cede el paso a los valores de los mitos del hombre moderno: «el cambio», «el progreso». (224)

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

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

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

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

—A usted le han contado alguna pendejada, amigo. Yo no sé qué tienen los montuvios pa ser tan hablantines...

Sonreía limpiamente, con un mohín pueril.

—Y vea usted. Algo hay de cierto en eso. Pero no como dicen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

a pesar de ser jurada delante de las autoridades legales del Estado, en el fondo constituye una manipulación interesada de los hechos que no solo encubre las verdaderas motivaciones de la Tigra sino que impide simbólicamente una verdadera comprensión del mundo montuvio. Es decir, mientras que la Tigra impone su voluntad con la intimidación y el miedo, Clemente recurre a un sistema jurídico defectuoso para imponer sus derechos (¿su voluntad?), cueste lo que cueste.

Una observación de Humberto Robles ayuda a captar mejor la amplitud simbólica de Clemente y sus acciones. Según puntualizó:

Se infiere que en la visión de Cuadra destaca ... el espíritu de la ley, el poder que ésta legitima. Es decir, el del Estado...

La organización feudal, latifundista, arbitraria, basada en la autoridad incuestionable, debe acabar y dar paso a la historia.

Mas no se trata de una fe ciega en el progreso. Y tampoco de un amor por lo ido... Importa que el ser humano proceda hacia un orden más justo y equitativo. Cuadra insiste en la solidaridad y en el espíritu de la ley... Mas ello no implica ... que Cuadra abogue por la legitimación del poder del Estado en vigencia. («De la escritura a la oralidad ...» 79)

De la misma manera en que De la Cuadra buscaba la justicia, pero sin entregarse ciegamente a un Estado defectuoso, el lector de «La Tigra» ha de solidarizarse con Sarita, la hermana encerrada, pero sin convertir ingenuamente a Clemente en algún reivindicador libre de sospechas e imperfecciones.⁴

José de la Cuadra, entonces, comprendió que todo proceso de mitificación conllevaba una tendencia a la negación de la condición eternamente proteica y heterogénea de cada pueblo y, por lo tanto, se dedicó a cultivar una escritura irónica cuya autorreflexividad desarticulaba justamente lo que pretendía articular. Esta inestabilidad textual respondía a su contexto igualmente inestable, señalando que tanto el texto como el contexto requerían nuevas categorías de análisis y reflexión. Viene al caso aquí Françoise Perus quien ha observado:

(...) el desarrollo urbano y, junto con él, el surgimiento de una oposición ciudad / campo, no son más que *efectos* históricamente determinados del desarrollo desigual del modo de producción capitalista, y por consiguiente no pueden confundirse con él. No hay entonces por qué asombrarse de que la novelística rural, que Rodríguez Monegal pretende descalificar en nombre de esta falsa dicotomía, sea

4. Para un análisis más detallado de este cuento en términos de la caracterización de los personajes femeninos, véase nuestro artículo, «Trapped Between Civilization and Barbarity: An Analysis of José de la Cuadra's "The Tigress"», *Latin American Perspectives*, XXIV, 4, July 1997, pp. 69-80.

justamente en buena parte la historia de la instauración de las relaciones capitalistas de producción en el agro latinoamericano. (97-98)

Esta misma transición de un modo de producción a otro con todas sus contradicciones tan visibles en los años 30 en América Latina encontró definitivamente su expresión en las mejores obras criollistas de la época como *Los Sangurimas* y «La Tigra». Es decir, la preocupación por la denuncia social no ha de leerse fuera del lenguaje y, en este sentido, José de la Cuadra y muchos de sus contemporáneos dentro y fuera del Ecuador crearon una literatura que sigue nutriéndose de una relación dinámica entre la ética y la estética que, para nuestra época globalizada, constituye un legado revolucionario destinado a desmentir aquellas supuestas y exageradas asincronías latinoamericanas.⁵ ❖

OBRAS CITADAS

- Alonso, Carlos J. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- De la Cuadra, José. *Cuentos*, edición de Jorge Enrique Adoum, La Habana, Casa de las Américas, 1970.
- *Los Sangurimas*, Quito, El Conejo, 1989.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967.
- Perus, Françoise. *El realismo social en perspectiva*, México, Instituto de Investigaciones Sociales / Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 2a. ed.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina (Panoramas 1920-1980)*, Bogotá, Procul-tura, 1982.
- Robles, Humberto E. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- «De la escritura a la oralidad: fantasía y realidad en José de la Cuadra», en *Universidad-Verdad*, No. 6, Cuenca, 1990, pp. 71-82.

5. Recordemos a Ángel Rama quien ha constatado: «En América Latina el regionalismo vino para quedarse, y aún se lo percibe en los jóvenes narradores. [...] Su calidad revolucionaria estriba en que, como toda revolución, avanzan hacia el futuro mediante un amplio giro que les hace retomar del pasado los elementos esenciales, constitutivos, de una forma peculiar de vida y destino, asumiendo conjuntamente el nivel artístico que corresponde al ingreso de Latinoamérica a otro estrato de participación en el consorcio universal» (127).