

APROXIMACIONES A JOSÉ DE LA CUADRA¹

Abdón Ubidia

EL ESCRITOR

De él sabemos que nació en 1903 y que murió en 1941, que fue abogado, que fue escritor. Sabemos también unas cuantas cosas más. Pero lo fundamental, lo que le volvía individuo, su subjetividad, se nos escapa. Murió con él. Porque De la Cuadra, al igual que sus compañeros de generación, exceptuando a Pablo Palacio, poco rastro dejó de ella en su literatura. El mundo que enfrentaron los escritores de la «generación de los años treinta», no dio lugar para el análisis de los conflictos interiores. Una realidad aplastante e inédita, una naturaleza dominada a medias, una sociedad espantosamente injusta, hicieron de ellos, reporteros, comentaristas, exploradores y sondas de esa realidad. Había que narrar, referir lo que se veía, lo que se descubría, y lo que se descubría no era el hombre en tanto individuo, sino el hombre social. El indio, el cholo, el montubio, son sus personajes. Y ésta, su condición social basta para definirlos. En gran medida, los conflictos y padecimientos de un personaje, pudieran ser transferidos y extendidos a cualquiera de los miembros del grupo humano al cual pertenece y representa ese personaje. Hay excepciones, por supuesto. Pero esas excepciones solamente se dan cuando el personaje amplía su significado social y trasciende a símbolo. La Tigra, por ejemplo. De cualquier manera, lo individual está «contenido» en el contexto de una condición social. Nicasio Sangurima no es idéntico a cualquier montubio. Pero no puede ser comprendido sino en el seno del mundo montubio.

1. Tomado de la revista *La Bufanda del Sol*, Nos. 9-10, Quito, febrero 1975, pp. 36-45.

¿Qué escribió José de la Cuadra? Pues cuentos. Porque hasta sus relatos largos que apuntan a novela, como tantos lo dicen, tienen la factura de cuentos, como lo veremos más adelante. En 1931 publicó *Repisas*, en 1932, *Horno*, en 1934 *Los Sangurimas*, y en 1938, *Guásinton*.

SUS TEMAS

Quizá deberíamos hablar de un solo tema: el montubio. De la Cuadra es un cronista de la vida del hombre rural de la Costa. Y su fervor por él le lleva a explorar sus costumbres, su lenguaje, su drama social, el peso de la selva en sus temores y supersticiones. Se ha dicho y repetido, al punto de que es ya un lugar común, que el indio de la Sierra —de los años treinta— no es el montubio de la Costa. Evidentemente que no lo es. Entre los dos media una distancia histórica apreciable. En la Sierra continuaba imperando la era feudo-colonial, cuando en la Costa ya se empezaban a dibujar claramente los síntomas de cambio y subversión de las costumbres que el juego del capital, dinamizado a partir de la revolución liberal, iba engendrando. El indio de la Sierra relegado a su papel de cosa, de elemento natural de las tierras del gamonal, era —¿es?— el siervo de la gleba de la Edad Media. Entre las montañas y los páramos, el tiempo se había detenido. En el litoral, por el contrario, se observaba una mutación espectacular: los hombres empezaban a desprenderse de la tierra a cobrar vida propia. La sólida estructura feudal que los ataba al latifundio, se había resquebrajado. Y ese resquebrajamiento no los había hecho felices, pero sí más libres. Libres en el sentido de volverlos responsables de sus vidas. Perdida, en alguna medida, la protección del gran señor, el dueño de sus vidas, era menester afanarse, ingeniárselas para sobrevivir: ir de un sitio a otro, traficar con especies, vender al mejor postor su fuerza de trabajo, inventarse modos de vida increíbles —cazadores de lagartos, por ejemplo— o simplemente huir, alejarse. Este hombre en proceso de desprenderse de la tierra es el montubio. Su principal tentativa: sobrevivir. A ella De la Cuadra, sería particularmente sensible. Y como ya dijimos, del montubio, nuestro escritor, haría el asunto central de su material narrativo.

LA ESTRUCTURA DE SUS CUENTOS

Benjamín Carrión fue el primero en darse cuenta de la especial estructura sobre la cual, los relatos de De la Cuadra, están trabajados. «José de la Cuadra —nos dice— es, definitiva y exclusivamente, un narrador de cuentos, de

historias cortas. Y aún en los casos en que parece intentar el cuadro grande de la novela, como en *Los Sangurimas*, no hace sino un rosario, una hilvanación de historias cortas que, basadas en un párrafo lírico y veraz, hace como exergo o apígrafe de la narración». La observación es justa. Tomemos otro relato extenso a modo de ejemplo: «Banda de pueblo». Su arquitectura es relativamente simple. Se inicia con la presentación-semblanza de los personajes. La acción transcurre luego, pero es una acción que está «compuesta» de una serie de cuadros-estampas de la vida de los músicos que conforman la banda. Hábilmente, nuestro escritor, da término a esta sucesión de escenas, que podía volverse infinita, con el episodio de la muerte de Ramón Piedrahíta, el encargado del bombo y los patillos, y su reemplazo por su hijo.

De este modo tanto «Banda de pueblo», como *Los Sangurimas* no pueden llamarse novelas, o «nouvelles», o novelas cortas, porque no están construidas en cuanto tales, esto es, como una historia que nace, se desarrolla y culmina de acuerdo a una trama, en la cual, los episodios que la sostienen, mantienen, al menos como en la novela tradicional, un orden necesariamente progresivo —o regresivo— y constituyen partes —escalones sería la palabra— necesarias e imprescindibles de la trama. Más bien estos relatos están contruidos, según el esquema de sus cuentos. Solo que, en sus cuentos, a la presentación de los personajes, que a veces tiene algo de prólogo, sigue una escena de la vida de esos personajes, que deviene trama del cuento.

En los relatos extensos de *De la Cuadra*, a la presentación, sucede una multiplicación de las escenas de la vida de los personajes, conforme al más extremado naturalismo. Pero la articulación de ellas, no constituye precisamente la trama de la historia, sino únicamente la evocación del mundo al cual pertenecen los personajes. Por ello es que, a pesar del indudable valor de este tipo de relato, asoma a los ojos del lector, como deshilvanado y fragmentario.

EL LENGUAJE

Vale la pena analizarlo a partir de un ejemplo concreto. Tomemos por caso el cuento «La sogá». Lo escogemos porque constituye una muestra extrema de la intención del autor en cuanto a la utilización del lenguaje, aunque (debemos reconocerlo), no es ni forma parte de sus relatos representativos. Escribe *De la Cuadra*:

—A voh no te bian de garrar. Ti'a juyes de'embarde. A tu' hijo Ramón si tar-veh lo aprenderían.

—¿A m'hijo?

—Digo. Como eh mozo y sirve pa sordao...

—A mi hijo —repetió en un gagueo—. Y parece que a voh te gusta eso, Mario. Hay una razón. Como lah tuya no mah son hijah mujeres, y lah mujere sólo valen pa...

En principio habría que reconocer que ese propósito de nuestros relatas de elaborar un registro e inventario de su entorno, de la realidad que les rodeaba, les llevó a apropiarse no solamente de los hombres, de los paisajes habitados por esos hombres, de sus costumbres, e incluso de la justa rebeldía que nacía en ellos a causa de las injusticias a que estaban sometidas, al punto de convertirla en la clave temática de sus obras; sino que les llevó a apropiarse también de su dicción. Y no se trataba únicamente de ciertos giros idiomáticos demasiado locales: se trataba de la manera de pronunciarlos (garrar, juyes, etc.).

Con ello, se pretendía representar, recurriendo a ingeniosas combinaciones, de la manera más fiel posible, el habla montubia, sus fonemas. Como si se tratara de llevar el realismo —léase criollismo— hasta sus últimas consecuencias. Y claro que en relatos como «La Soga», y muchos otros escritos en este estilo, De la Cuadra y sus compañeros, lo consiguieron plenamente. Mas, hay que preguntarse si no lo consiguieron a costa de dificultar la lectura de sus relatos, de empañar el contenido con el lenguaje, de posponer el significado en aras del signifiante.

Por supuesto que el lenguaje es, en sí mismo, un constante tema de especulación creadora y en ciertas obras «es» la literatura, pero no en la forma en la que lo entendieron nuestros escritores, al nivel fonético simplemente, como si el lenguaje no fuera otra cosa que una serie de signos inconexos entre sí, o como si su conexión se redujera o se debiera a un conjunto de reglas más o menos aceptadas, heredadas de su propia tradición. Contra todo ello, ahora sabemos que el lenguaje es fundamentalmente estructura, sistema de signos, y que su poder de comunicación radica en esa estructura, pues los signos que la conforman poco o nada son separados de ella.

Esto, en cambio, lo saben muy bien los novelistas latinoamericanos del «Boom». Y valdría la pena comparar ciertas páginas de Vargas Llosa y Cortázar, con otras de los novelistas latinoamericanos de los años treinta, o anteriores a ellos. Los nuevos saben muy bien que el problema del lenguaje en la literatura se lo resuelve en un territorio muy ajeno al academicismo (que, entre paréntesis, es una inútil y trasnochada pretensión de asimilar el lenguaje a la lengua, o de defender una supuesta pureza de esta última, en base a los dictados de una remota «Real» Academia, cada vez más alejados del habla real), pero también igualmente distante del naturalismo local y folclórico. Ellos saben que lo recuperable del lenguaje para la literatura, antes que el uso supuestamente correcto o incorrecto de ciertos términos, es el fluir mismo del lengua-

je, lo que algunos lingüistas llaman sus estructuras rítmicas, aquellas modalidades sintácticas que el habla popular ha creado y que ayudan a exponer, de la mejor manera posible, un determinado contenido, no susceptible de ser expuesto por medio de otro recurso.

Sin embargo, y sin pretender atenuar nuestras reservas con respecto a la «eficacia» del lenguaje manejado por nuestros literatos, habremos de reconocer en él, por lo menos un mérito que no está exento de implicaciones estéticas: el de ser reto, abierta bofetada a una pretendida literatura casticista, que a duras penas podía ocultar su verdadero propósito: mirar hacia el pasado, añorar los viejos tiempos coloniales, solazarse en la nostalgia de un ayer con corona, mitas y encomiendas.

LO SOCIAL: LA DENUNCIA

Hemos dicho ya que el mundo que abordaron los relatistas de los años treinta era el de la realidad objetiva, cuyas manifestaciones riquísimas e inéditas —alguien dijo que todo estaba por nombrarse—, no admitían subjetivismos, sin ponerse en pugna con ellos. Frente a ese mundo solo cabían dos posiciones: evidenciarlo, como lo hicieron los novelistas comprendidos en la línea que va de Rivera a Rómulo Gallegos, o denunciarlo a la manera de nuestros narradores: Icaza, Gil Gilbert, Gallegos Lara. Ambas actitudes se reservaban para sí el derecho de escoger su propia parcela de la realidad. En el un caso el medio geográfico; en el otro el medio social. La novela criollista planteaba el conflicto entre civilización y barbarie; la novela de denuncia, el conflicto entre justicia e injusticia. La primera juzgaba en términos de hecho que devenían términos de valor (civilización contra barbarie: la lucha estaba dada independientemente de cualquiera connotación moral; mas, frente a ella el novelista tomaba partido: el Bien estaba representado por la civilización —la naturaleza vencida por el hombre—, y el Mal, por la barbarie —el hombre vencido por la naturaleza). La segunda, la novela de denuncia, juzgaba en términos de valor que devenían en términos de hecho (justicia contra injusticia, oprimidos contra opresores, libertad contra esclavitud), el conflicto es moral; ante él el novelista, que ya ha tomado partido en el momento mismo de elegir su tema, actúa como un profeta: la rebelión será inevitable, el triunfo de los oprimidos sobre los opresores será inevitable.

Relato criollista y realismo social de denuncia. José de la Cuadra se inscribe, sin contradecirse, en ambas tendencias. Indistintamente escribe, al punto de recogerlos en un solo libro, «La Tigra» o «Merienda de perro». Por esta razón no es acertada aquella afirmación de que en sus relatos no pretendía probar nada. Como escritor, puntal de una generación muy bien definida, no

podía sustraerse al mundo y al quehacer de sus compañeros. Lo que sí es un hecho indiscutible, es que en los relatos suyos en los cuales prima el espíritu de denuncia, el logro estético es muy inferior al que se puede apreciar en otros, suyos también, en donde ese espíritu, esa voluntad de denuncia está equilibrada o superada por otro tipo de elementos. Pocos preferirán «Merienda de perro» a «Olor de cacao», o preferirán «Honorarios» a *Los Sangurimas*.

Y ya que hablamos de «Merienda de perro», vale la pena que nos refiramos a él y que lo comparemos con otro cuento: «Ayoras falsas».

Ambos son, eminentemente, cuentos de denuncia. En ambos los personajes son indios de la Sierra, peones de latifundios. El tema común es el drama de injusticia que viven éstos. Sin embargo, y a pesar de las similitudes, en cuanto a su valor estético, son muy diferentes.

¿Por qué?. Veamos. En «Merienda de perro», hay una excesiva carga de elementos que desbordan la reducida cuartilla en la que están expuestos: el hambre, el frío, la lujuria del patrón que posee a la mujer de Tunipamba a sabiendas de éste, la incertidumbre frente al castigo, y sobre todo, un final de un tremendismo casi intolerable: mientras Tunipamba busca una oveja perdida, el perro encargado de cuidar el rebaño, que ha desaparecido por un tiempo, retorna con un pañal ensangrentado y con un brazo de la última hijita de Tunipamba.

En «Ayoras falsos» la historia contada, al no estar tan recargada de elementos que exigirían un desarrollo especial para cada uno de ellos, como ocurre en «Merienda de perro», se vuelve más eficaz en cuanto narración, más creíble, más convincente desde el punto de vista literario y, si se quiere, desde el de la denuncia.

En «Ayoras falsos» el indio Balbuca es engañado por su patrón quien le da en préstamo, a cambio de los servicios de su hijo, tres ayoras, tres suces de plomo, falsos. El abogado al que Balbuca ha confiado un litigio, le hace caer en cuenta del engaño del patrón. Balbuca reclama a éste último, pero de su reclamo, muy tímido y humilde por cierto, solo obtiene el ser encarcelado. Cuando sale de la prisión, asegurándose de que nadie lo mire, Balbuca arroja una piedra contra el muro que cerca la propiedad de su patrón, que apenas lo lastima. Balbuca se siente así vengado.

Esta es la historia de un múltiple engaño: las ayoras son falsos, hay trampa en la actuación del latifundista, del abogado, del teniente político y por fin de Balbuca quien, como iluminado por una luz redentora, se autoengaña al pretender dar rienda suelta a su rebeldía, lastimando una pared de la propiedad de quien es autor de todas sus desgracias. Como puede apreciarse, es en ese juego ilusorio, en esa rebeldía ingenua, irracional, tal vez torpe, en donde se refugia ese imponderable que es el logro estético, ausente por completo en ese otro cuento de llana denuncia que es «Merienda de perro».

Citemos otro cuento en el cual se puede observar, muy claramente, como la voluntad de denuncia, demasiado manifiesta, empaña la dimensión humana de los personajes.

Es el caso de «Honorarios»: una niña ha sido violada. El violador se halla preso y la madre de éste acude al doctor Cercado para encargarle el caso. El abogado acepta siempre y cuando la Emérida, hermana del violador, se le entregue. Una especie de ley del Talión: «ojo por ojo e himen por himen». La madre llora y se desespera. Por otro lado, la Juana, esposa del prisionero, mira las formas juveniles de la Emérida y, en cierto modo le atribuye su desgracia: la Juana está vieja y estropeada, y en cambio la Emérida luce su juventud en pleno esplendor. Pasan los días y la situación se vuelve tan tensa, entre los miembros de la familia, que la Juana comprende lo que debe hacer: pagar los honorarios que el doctor exige por la libertad de su hermano. Cancelada la deuda, el doctor cumple su palabra. Mas el juicio se prolonga con las querrelas presentadas en contra de la madre del violador, por el carnicero y el peluquero que sirvieron de peritos, en el reconocimiento del caso. «Las once cuadradas» de su finca pasan entonces a poder del doctor Cercado como pago por el nuevo juicio. La buena señora, cansada ya de tanta desventura, agradece desde el fondo de su alma a su abogado, porque ya no tendrá que pagar religiosamente las letras de la hipoteca de la finca, ya que este se ha hecho cargo de ellas.

Descontando la mutación irónica que el relato experimenta al final, «Honorarios», que está escrito dentro de un naturalismo sencillo, intenta plantear un conflicto, que recuerda de un modo un tanto indirecto, al que se plantea en uno de los cuentos más logrados de Maupassant, «Bola de Sebo»: el reconocimiento por parte de los defensores de la moral establecida, de la necesidad de transgredirla, cuando se presentan situaciones especiales que obligan a ello. Pero estas situaciones «especiales» tienen para el narrador, un propósito concreto: sirven para develar el papel engañoso y postergado que juega lo ideológico frente a lo real. En «Bola de Sebo», la prostituta apodada así es obligada a ejercer su oficio, por quienes la repudian a causa precisamente, de ese oficio. En «Honorarios», la hermana del violador, se verá en el caso de ser violada por el jurista, a instancias de su propia familia.

Decíamos que el relato de De la Cuadra, recuerda «indirectamente» el relato de Maupassant. Esto se justifica. Lo que en «Bola de Sebo» es moral, moral establecida, en «Honorarios» es apenas una noción embrionaria que va un poco más allá de la costumbre. Es sintomático que los reparos de la Emérida, nunca lleguen a volverse reflexión, ni le produzcan reacciones emotivas notorias. Y es que su mundo, no es por supuesto, el mundo de «Bola de Sebo».

Claro que el relato de Maupassant como el de De la Cuadra no son solo eso, la literaturalización del conflicto anotado. En «Bola de Sebo», encontra-

mos además la figura de la protagonista sabiamente recreada por el autor dentro de una atmósfera y un ritmo de narración extraordinariamente conseguidos. Y, sobre todo, encontramos «la voz del autor», su modo particular de referirnos la historia, lo que confiere al relato su sabor especial, lo que lo recupera para la literatura y el arte.

Por su parte De la Cuadra, quien no pertenece, es obvio, a una sociedad tan altamente tipificada como la francesa del siglo pasado, en donde cada quien es según lo que su papel social hace de él (pero entiéndase, no decimos esto en el sentido que su función social lo vuelve un mero brazo ejecutor de ella, sino en el sentido de que lo hace identificable, diferenciable, dueño de un mundo peculiar, a veces muy rico, pero típico al fin, que lo define como hombre), sino que, por el contrario, es el producto de una sociedad en formación, en donde lo moral se confunde con lo legal, y de ambas esferas apenas si se tiene una idea más o menos confusa, pone tanto o mayor énfasis que en el conflicto mencionado, o en su irónico tratamiento, en la venalidad del representante de la ley, el abogado. De esta manera la denuncia opaca el nivel, digamos, «literario» de los personajes, y lo que pudo ser un mundo, aparece apenas como un esquema de él.

LO SOCIOLÓGICO

Más allá de la denuncia, y más allá de la literatura (cuya feliz simbiosis alcanzó su rendimiento más notable con Icaza y Gallegos Lara, por el poder de indignación que despertaban), los novelistas de la «generación de los años treinta», en sus obras, realizaron verdaderos estudios sociológicos, algunos de ellos casi con el rigor de una investigación científica. Tal que si hubiera habido un acuerdo previo, la sociedad ecuatoriana fue disectada. Cada quien tomó el sector social de su interés, y la investigación se puso en marcha. En general, el «Grupo de Guayaquil» se ocupó del montubio y en particular Gallegos Lara, de la clase obrera. El mayor fervor sociológico le correspondió a Icaza. Sucesivamente se ocupó del indio, del cholo y del burócrata y la llamada clase media en la cual éste se inscribe. Pero no solamente las clases sociales y sus luchas tuvieron representación en la literatura ecuatoriana de esos años. También fueron tomadas en cuenta manifestaciones tales como las migraciones, a las cuales cierta sociología pretende autonomizarlas, volverlas independientes de su contexto histórico y político. Y es posible que las migraciones interiores, un fenómeno nuevo en esos años en nuestro país hayan motivado uno de sus mejores cuentos: «Banda de pueblo». Años más tarde, Ángel Felicísimo Rojas, volvería a literaturizar el tema de las migraciones con su novela *El éxodo de Yangana*.

En «Banda de pueblo», nueve músicos se desplazan de pueblo en pueblo, según lo exigen las fiestas o los funerales en que deben tocar. La azarosa vida que lleva la banda, eso de migrar permanentemente, sin un sitio señalado como meta, es también una metáfora del pasado de quienes la componen. Llegados de uno y otro sitio por muy diversas causas, condenados a un vagar sin término, los músicos no parecen estar conscientes de su desarraigo, ni parecen tampoco sufrirlo. Y es que, al menos algunos de ellos, poco tienen que añorar. Los hermanos Allancay, por ejemplo, vienen de la Sierra, centrifugados por un mundo tortuoso e injusto de humillación y látigo. Otro músico, Ramón Piedrahíta se unió a la banda cuando la «mamá de su hijo se le murió». Nazario Moncada Vera, por motivos no muy bien establecidos, había cumplido condenas en la cárcel de Guayaquil y en las Islas Galápagos.

Y así, cada cual, negación y afirmación permanente de su pasado, ha encontrado en el eterno peregrinar de la banda, un modo de vida que paradójicamente no descarta las nociones típicas del hombre rural, asentado, sedentario, campesino de su campo, las nociones de la tierra, del hogar, de sus gentes, sino que más bien las dilata: para los músicos de la banda la tierra, su tierra, viene a ser el amplio marco en el cual se desplazan, el hogar: la misma banda, sus gentes, «sus coterráneos», los hombres de los mil pueblos que habrán de visitar, y que siempre tendrán costumbres, intereses, apetitos y preocupaciones similares a las suyas.

Nada detendrá a la banda en su incesante ir y venir. Ni la muerte. Ramón Piedrahíta —el hombre que tocaba el bombo— muere, y su hijo hereda su instrumento. Igual ocurriría si muriera uno u otro músico. Alguien vendría a reemplazarlo, porque la banda no tiene identidad, es en sí misma una pura necesidad, la necesidad de los hombres de los pueblos, de los caseríos que compran música, que comercian con ella, como compran y comercian agitadamente con sus productos, según el juego mercantil en el cual no hace mucho se han iniciado.

Es obvio que el peregrinar de solo nueve músicos, no constituye una migración. Falta allí, el carácter masivo que define a las migraciones. Pero es una adecuada metáfora de éstas.

Por los años en que fue escrito «Banda de pueblo», las migraciones interiores ya empezaban a cambiar irreversiblemente la faz del Ecuador. De la Sierra a la Costa, del campo a las ciudades, se producían continuas marchas de hombres que abandonaban sus tierras porque, social, económica e ideológicamente se habían desarraigado de ellas: ya no eran más los siervos de la gleba, atados al latifundio a perpetuidad; una nueva época, si bien es cierto no tan rudimentaria, aunque no por ello menos injusta, se abría para ellos. La gran noche feudo-colonial se iba ya, y una luz ocre les permitía distinguir sus contornos de hombres, dueños a pesar de todo, de sus vidas.

LO MÍTICO

En *Los Sangurimas* se pone en evidencia un juego mítico que podríamos llamar cotidiano. En una clara anticipación a lo que se llamó posteriormente el «realismo mágico», los hombres cohabitan con sus mitos. El demonio y los aparecidos son una presencia natural entre la gente montubia, al punto de que hasta son objeto de bromas. Las dos difuntas mujeres de Ño Nicasio Sangurima, según él mismo lo refiere, se acuestan en su cama a sus lados. Ño Nicasio no les teme, más bien siente lástima por ellas: «lo malo es que donde antes estaba el gordo, ahora está el hueso», dice.

El tema es indudablemente sugestivo, mas no vamos a ocuparnos de él en esta oportunidad. El mito tomado como una conciliación entre lo natural y lo sobrenatural, (lo mágico) lo dejaremos para otra ocasión. Vamos a tratar del mito sí, pero a otro nivel. Al nivel en el que podemos percibirlo en relatos tan realistas como «Guásinton» o «La Tigra». Es decir entendiendo el mito como una figura latente en el inconsciente colectivo, que de pronto se objetiva, se vuelve personaje, se vuelve leyenda.

Quizá más que «Guásinton», «La Tigra» se preste mejor, por su carácter más amplio, para nuestra exposición.

Pero ¿quién es La Tigra?

Según se cuenta, de una selva remota, para algunos inaccesible, emerge violentamente la figura de una mujer que ha hecho suyos los atributos del macho. Es idómita, salvaje, audaz, mas no por ello ha perdido físicamente, una extrema feminidad que fascina a los hombres. Ella es la Tigra.

Se ha dicho, con muy justa razón que la Tigra es Doña Bárbara, sin dejar de señalar que el relato de De la Cuadra es contemporáneo a la novela de Rómulo Gallegos. Nosotros, por nuestra parte hemos encontrado muchísimas correspondencias entre las dos narraciones. Veamos algunas de las más importantes:

1. Doña Bárbara viene de un lugar situado «más lejos que nunca». La Tigra ejerce su poder en un paraje que «desde cualquier lugar queda lejos». Tanto «El Miedo» como «Las Tres Hermanas», que son las respectivas fincas de Doña Bárbara y la Tigra, se encuentran perdidas en medio de una jungla lujuriente y voraz.
2. La Tigra —palabras textuales— «tira al fierro mejor que el más hábil jugador de los contornos, el machete cobra en sus manos una vida sinuosa y ágil de serpiente voladora. Dispara como un cazador: donde pone el ojo pone la bala conforme al decir campesino. Monta caballos alzados y aman-

sa potros recientes, suele luchar, por ensayar fuerzas, con los otros donceles».

Doña Bárbara —también palabras textuales— «dirigía personalmente las peonadas, manejaba el lazo y derribaba un toro en plena sabana, como el más hábil de los vaqueros, y no se quitaba de la cintura la lanza y el revólver».

3. Doña Bárbara es «una mezcla de lujuria, superstición y crueldad». La definición de Rómulo Gallegos para su personaje, es perfectamente válida para la Tigra.
4. Tanto la Tigra como Doña Bárbara, nacen como mitos, a partir de sendas masacres: los padres de la Tigra son asesinados, ante lo cual ella —apenas una mozuela— mata, desplegando un increíble valor a los cinco criminales. Por su parte, Doña Bárbara presencia en su juventud el asesinato del hombre que ama. La orden de matarlo ha sido impartida por su padre, por ello sus peones, matan a este último para cobrar venganza por la muerte de Asdrúbal. En uno y otro caso, antes de aquellas masacres, nuestros personajes no pasaron de ser seres anodinos, muchachas ingenuas, que por razones familiares vivían en la selva.
5. Ambas mujeres encarnan una imagen irreversible: no dejarán de ser nunca lo que son. En el conflicto Bien-Mal —fuente inagotable de toda mitología—, representado esta vez, por el dilema de civilización o barbarie, ellas simbolizan el Mal. Son la barbarie. Quienes se salven en la historia que protagonizan, no serán ellas precisamente; serán en el un caso Mari-sela la hija de Doña Bárbara y Sara, la hermana menor de la Tigra.

Obviamente no está en nuestro interés el establecer si De la Cuadra tomó para su «Tigra» los elementos claves de *Doña Bárbara*, que la volvían personaje, la encarnación de un mito. Aparte de la incuestionable solvencia de De la Cuadra como creador, tenemos muy presente el hecho de que para el valor estético de las literaturas, no cuentan exactamente los temas, sino la manera de referirlos, el punto de vista que el autor adopta frente a ellos.

Sí nos interesa en cambio, el mito de la marimacho tratado por estos autores, el mito de la mujer devoradora de hombres. Y nos interesa también el mundo que lo hizo posible, y además la forma en la que lo recuperó la literatura.

De modo que las correspondencias antes señaladas, nos servirán más bien para sintetizar de ellas, los elementos más visibles que constituyen el mito de la marimacho, que a nuestro entender, era una figura muy firmemente enraizada en el inconsciente de los latinoamericanos, en una época en la cual América dejaba de ser una gran selva opuesta tenazmente a la civilización. En base a esa síntesis, este mito podría ser referido así:

En un remoto lugar de la selva, habita una mujer bravía. Ella es para los hombres, lo que los hombres han sido para las mujeres: poder, fascinación, reto y castigo, atributos que no coincidentalmente, caracterizan a la selva de donde proviene. La única manera de acercarse a ella sin ser absorbido, es combatiéndola.

Lo anterior podría ser, en esencia, la estructura del mencionado mito, pero hay más: todo mito exige ser explicado, completado diríamos, en su propio nivel mítico. ¿De dónde viene, a donde va la figura mítica? ¿Doña Bárbara (o la Tigra) fue siempre Doña Bárbara? ¿La Tigra (o Doña Bárbara), será siempre la Tigra? ¿Cuáles son los antecedentes y consecuentes que la figura mítica supone? La esfera maniquea en la que los mitos se mueven reduce, en cada caso a dos, las respuestas posibles. Mas, descontando esta consideración, no muy convincente para los fines que nos proponemos, esto es, demostrar cómo las correspondencias anotadas, referentes al pasado y al futuro tanto de la Tigra, como de Doña Bárbara, no son de ninguna manera, causales, ni tampoco necesariamente el fruto de un plagio, debemos tener presente otra, ésta sí, importante: la tradición cultural latinoamericana, impregnada de cristianismo. Esto implica que la nueva mitología americana generada por la conquista no estaría exenta de la —llamémoslo así— contaminación religiosa, emanada de la Iglesia Católica.

En la rica mitología hebreo-cristiana, encontramos una estructura mítica dominante: el Mal, o lo que lo representa, no siempre fue lo que es, antes por el contrario, en otra época formó parte del Bien, mas no por ello podrá retornar al seno de éste, porque luego de su escisión se volvió un absoluto: Lucifer, el demonio, fue antes Luzbel, y compartió con Dios el reino de los cielos, pero ya mas nunca dejará de ser Lucifer. Judas fue un apóstol, un elegido de Dios, pero su traición lo condenó por el resto de la eternidad.

En las historias de «La Tigra» y *Doña Bárbara*, creemos adivinar la misma estructura mítica, aunque representada con las equivalencias mencionadas anteriormente, esto es, el Bien representado por la civilización, y el Mal por la barbarie. Y esto explicaría porqué la marimacho —llámese la Tigra o doña Bárbara— tuvo un pasado muy humano, en términos morales —la ingenuidad, la inocencia, el amor—, que fue brutalmente destruido por el salvajismo, la violencia, aquello que luego, ella iba a representar. Y explicaría también por qué la marimacho, persiste en su ser, no retorna al Bien, al reino de los valores humanos, en definitiva, a acatar, en cuanto mujer, el orden masculinizado que es el orden de la civilización. En efecto, la marimacho, es tratada por nuestros autores como un absoluto, como la imagen del Mal, que es la imagen del medio que la engendró, la selva. El Bien o la civilización, no podrá recuperarla para sí, reconquistarla, porque es necesario que triunfe sobre ella, que la destruya, que la expulse del reino de este mundo, que la mate. Y Doña Bárbara,

acosada, se perderá, desaparecerá en la selva, como si ésta se replegara en sí misma, se devorará a sí misma. La Tigra, si bien es cierto que no muere, permanece sí, aferrada a su mundo, lo defiende en combates a muerte, porque para vencerla, aquellos que vienen de afuera, de todo lo que no es el mundo de «Las Tres Hermanas», de lo que se supone que es la civilización y la ley, primero tendrán que matarla.

Pero a esta altura de las cosas no faltará quien se diga qué tienen que hacer los mitos —que al parecer, solo se conciben en los universos mágicos—, en una literatura realista, y más que realista, criollista, como la de los Gallegos y De la Cuadra.

La duda aquella no es gratuita, encubre un error generalmente admitido: que el mito pertenece, es un estadio primitivo de la cultura humana. No vamos a exponer la tesis del papel que juegan los mitos en la vida moderna, mas sí diremos que toda literatura, en sus manifestaciones más altas, no es otra cosa que la ejemplificación de un mito; que detrás de la obra literaria —recalquemos, en su manifestación más alta—, palpita una raíz mítica que la gobierna, como las manos del titiritero gobiernan las marionetas. Lo demás, las etiquetas de realismo, romanticismo, naturalismo, criollismo, o lo típico de un autor, o de otro autor, no son sino maneras, modos de mostrar un mito, es decir, de literaturizarlo. Por sus implicaciones, es posible que esta tesis no sea del todo convincente. Mas ¿cuál es, en sustancia, el elemento que más nos impacta, en la lectura de *Moby Dick* de Melville, en la lectura de los autores norteamericanos en general, en la lectura de Dostoyewsky y Tolstoi, o más cerca de nosotros, en *Cien años de soledad*? ¿Acaso Ajab, Ismael, no son a su manera, Tántalo y Jonás? ¿Acaso en O'Neil y Faulkner, no se transparenta el fondo mítico-religioso que los alimenta? ¿Y Tolstoi y Dostoyewski, no reviven el eterno símbolo cristiano de la culpa y la redención? ¿Y *Cien años de soledad*, no es un gran gobelino tejido con innumerables mitos, de entre los cuales sobresalen, como grandes puntadas, los mitos griegos?

Todo lo anterior no nos sirve sino para señalar que lo importante no es insistir en las semejanzas que se pueden encontrar entre «La Tigra» y *Doña Bárbara*, sino en el hecho de que, un legítimo mito americano, el de la marimacho, la encarnación de la selva, haya sido recuperado por Gallegos, y por lo nuestro José de la Cuadra, para la literatura, en una época en la que la literatura latinoamericana prácticamente no existía.

LO POÉTICO

A no dudarlo, «Olor de cacao», es uno de los cuentos más logrados de De la Cuadra. Lo sintético de la historia, lo definido de la situación, y aquel ine-

fable, el elemento poético, que subyace como una constante en toda literatura verdadera, hacen de él un relato acabado, con un mensaje emotivo muy claro para el lector.

¿Qué es «Olor de cacao»?

Una fonda. Un hombre pide una taza de cacao. Apenas si la prueba, cuando protesta: «a esta porquería le llaman cacao». El hombre no es de Guayaquil, sino de las huertas, de la tierra del cacao. Ha venido a la ciudad para que un médico le atienda a su hijo que ha sido mordido por una serpiente.

La sirvienta de la fonda, lo escucha en silencio, mientras piensa en su tierra. Ella también es de las huertas, de allá en donde se da el cacao. Después de beber su taza de cacao el hombre se dispone a partir y pide la cuenta del consumo. Son dos reales pero la sirvienta no se los cobra. No es nada le dice, tratando de que la patrona no lo note. Cuando el hombre se pierde, ella, de sus ahorros, paga la taza de cacao, mientras ruega a Dios que el hijo de aquel hombre «apenas entrevisto», no muera.

Se puede decir que de las fisuras de lo racional, brota la literatura. O la dimensión poética de ella. Si la sirvienta cobraba a su paisano el valor de la taza de cacao consumida, este cuento no hubiera pasado de ser un relato naturalista más. Una fiel copia de la vida, de la realidad: una fonda, un cliente, la patrona y la mesera. Un ambiente muy bien recreado. Y nada más. Pero el proceder de la sirvienta viene a romper el orden lógico de los acontecimientos que se desenvuelven en el pequeño universo de la fonda. Y de allí nace el elemento poético que anima al cuento: no cobrar significa dejarse arrastrar por la añoranza de la tierra natal por el «olor de cacao», anular el espacio y el tiempo y volver a la tierra, y en un instante compartir nuevamente el mundo de sus gentes.

Y a De la Cuadra, el creador de ambiente y situaciones inolvidables, también se lo encontrará allí, en su vocación poética. Aunque, a veces, el naturalismo, el tremendismo conspiran contra ella. ❖