

## «LA TIGRA»: «TAN VIVA COMO UN PEZ EN UNA REDOMA»

---

Raúl Serrano Sánchez

---

### EN TORNO A UNA VISIÓN: MUJER Y SOCIEDAD EN LOS 30

Los narradores del «Grupo de Guayaquil» supieron darle a la mujer, como personaje novelístico, un papel y dimensión sorprendente,<sup>1</sup> sobre todo por el hecho de que a través de esas mujeres ellos no solo que transmitieron la noción que respecto a ellas se tenía posterior a la revolución liberal de 1895,<sup>2</sup> que en términos jurídicos no varió tanto, sino que su tratamiento no se quedó en lo esquemático y convencional, esto es, en pretender por el hecho de estar inmersos en una cultura, en una sociedad donde el machismo es un fenómeno

1. Al respecto, Hernán Rodríguez Castelo señala que «En *Los Sangurimas* y *Don Goyo* la novela del realismo social nos había dado ya estupendas figuras masculinas, y otras vendrían después en *Juyungo*, *La espina*, *Segunda vida* y *El chulla Romero y Flores*. Pero como heroína de novela, Baldomera está, y hasta ahora, poco menos que sola. (Esa Tigra, admirable, de José de la Cuadra no desbordó las medidas del relato corto, lo cual no obsta a que haga par con la mulata de Pareja en un retablo casi desierto)». «Baldomera, gran figura femenina del realismo social ecuatoriano», introducción a Alfredo Pareja Diezcanseco, *Baldomera*, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 76, s.l., Ariel, s.f., p. 9.
2. Una de las conquistas a favor de la mujer que logró la revolución liberal fue la opción del matrimonio civil y el divorcio que hasta entonces eran manejados como parte de las relaciones de poder por la Iglesia Católica. Según el historiador Enrique Ayala Mora: «Luego de haber sido presentado en varias legislaturas anteriores, en 1902 el Congreso aprobó una ley que establecía el matrimonio civil, el divorcio. Cuando el proyecto era discutido en las cámaras, los obispos del Ecuador se lanzaron en una campaña de agresividad sin precedentes para impedir su aprobación. El matrimonio, decían, es un sacramento y está dentro de la exclusiva competencia de la Iglesia, se intenta, 'autorizar el concubinato público'». (*Historia de la revolución liberal*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2002, 2a. ed., pp. 304-305).

que la constituye y expresa,<sup>3</sup> darnos personajes que no pasaban de ser sujetos mirados, contemplados desde fuera, que es precisamente uno de los factores que reproducen ciertas posturas ideológicas y políticas respecto a la mujer, que, en el caso de los novelistas del «Grupo de Guayaquil», no solo tiene que ver con la mujer de la urbe sino también con la desplazada, la del campo, la montuvia y la chola, esta última proveniente de la zona del manglar, de las islas. Además, recordemos que para la década de 1930 en que irrumpe la obra de estos autores, en el Ecuador persistía una legislación (de enorme resonancia machista) que atentaba contra la mujer, a tal grado que la reducía a objeto de propiedad; cuerpo legal que le otorgaba al hombre «derechos» que sin duda eran parte de esa concepción de relaciones de poder y dominación. Por ello, en un artículo de 1932 publicado en el diario *El Día* de Quito, el siempre anticipado Pablo Palacio, anota y profetiza:

Cualquier día de estos va a estallar la gran revolución de las mujeres contra el artículo 24 del Código Penal, que autoriza al marido para matar a la mujer que no le ama; ahora que no se conquista a la mujer por la fuerza, sino con un clavel en el ojal, con un par de guantes, con un bastón y con una hermosa caída de ojos en una tarde primaveral.<sup>4</sup>

Ese horrendo artículo al que alude Palacio, sin duda, es reflejo obvio de lo que en sociedades como las nuestras, gobernadas por un capital masculinizante, consideraba como «normal» el que un hombre, no solo al no sentirse amado sino al saberse «traicionado», tenía todas las prerrogativas para acudir a la violencia como método o recurso para lavar la deshonra de la que ha sido víctima por parte de la mujer adúltera; práctica muy común en otras culturas del orbe judeo-cristiano, y contra la cual las organizaciones actuales de mujeres no cesan de luchar.

Las mujeres de las que se ocupan Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, Alfredo Pareja Diezcanseco, Demetrio Aguilera Malta, y, el «mayor de los cinco» como lo llamó Pareja Diezcanseco<sup>5</sup> a José de la Cuadra, un verdadero vir-

3. Sobre este hecho, el sociólogo Hernán Reyes A., observa. «Así, el machismo no es sólo una mera ideología sino todo un discurso que estandariza y homologa a sujetos dispares entre sí con el fin de subordinarlos. No sólo tiene impactos negativos sobre las mujeres sino sobre otros hombres subordinados. No sólo está relacionado con la sexualidad sino con la política y las identidades sexuales también». «Relaciones de género y machismo: entre el estereotipo y la realidad», en *Íconos: revista de Flacso Ecuador*, No. 5, Quito, agosto 1998, p. 93.
4. Pablo Palacio. «La propiedad de la mujer», en María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito, Librimundi, 1991, pp. 447-448
5. Cfr. Alfredo Pareja Diezcanseco, «El mayor de los cinco» (1958), prólogo a las *Obras com*

tuoso del arte de contar, anticipador del realismo mágico latinoamericano del siglo XX y protagonista, junto a Pablo Palacio y Humberto Salvador de la vanguardia literaria del 30, tiene y no que ver con esa mujer de la realidad a la que ellos trataron en su oficio de vivir y de reinventores de otras realidades, con las que convivieron en el tráfago, la vorágine de la noche o la desolación de esos pueblos abandonados por Dios y a veces también por el diablo. Mujeres de carne y hueso, a las que no traicionaron desde su honradez intelectual y de creadores al llamarlas «hembras», porque en medio del trópico no era un insulto sexista, solo otra dimensión, cargada de esa intensidad que el cuerpo en el calor de la selva o del asfalto provoca. No traicionaron a esa mujer porque, quizás es en su obra donde hay una lectura, nada compasiva, ni recargada de esa grandilocuencia que una retórica seudopolítica y limitada del momento supo ignorar; tal vez como consecuencia de un acomodo con los prejuicios propios de quienes manipulaban ese discurso que no pasó de mirar —ahí sí mirar— desde fuera a la mujer, convencidos de que primero había que derrocar «al monstruo del sistema opresor» para luego pensar en quienes también eran, son parte, sujetos, del juego político y social: las mujeres de todos los niveles, de todos los lados y contra las que todo un corpus jurídico la ponía en desventajas abismales frente al «sexo fuerte». Por eso Alfredo Pareja Diezcanseco no oculta su asombro de los logros que De la Cuadra consigue al estructurar personajes mujeres como las que protagonizan «La Tigra»:

Al mover estas tres mujeres y sus aventuras, ha logrado De la Cuadra una penetración psicológica muy difícil de conseguir, sobre todo cuando en escritor hombre interfieren personajes mujeres. Irrumpir en la naturaleza femenina y andar por entre ella con soltura, fuera suficiente merecimiento, pero, a más, el autor demuestra en este cuento-novela un conocimiento admirable de la total condición humana, en cuya expresión, como siempre en Cuadra toma parte activa la fértil categoría universal de lo irónico.

Yo, a la verdad, no he leído nunca en literatura nativa una mejor presentación de la conducta femenina sádico-masoquista, ni tan bella ni tan magistralmente conseguida, como tampoco recuerdo nada que se haya escrito aquí que dé con más fidelidad la imagen del baile montuvio, a pesar de la lubricidad de algunas escenas y uno que otro exceso explicable por la época en que el relato fue hecho.<sup>6</sup>

Mérito mayor para esa novelística es preservar, como sucede en toda gran literatura, el estatuto de profética, de anticipadora. Estimo que muchos elementos a nivel sociológico, antropológico y político, subyacen en esas histo-

*pletas* de José de la Cuadra, en *Ensayos de ensayos I*, Quito. Colección Básica de Escritores Ecuatoriano. vol. 36. 1981. pp. 59-98.

6. Alfredo Pareja Diezcanseco. *op. cit.*, pp. 83-84

rias memorables, hasta hoy no superadas como *Las cruces sobre el agua* (1946), suerte de Guernica del trópico; *El muelle* (1933), un texto donde la mujer (María del Socorro Ibáñez) monologa con su cuerpo, el deseo, las irrazones, la vehemencia, que el medio le lanza para arrebatarle las posibilidades del gozo, del erotismo; *Don Goyo* (1933), que es la memoria de aquellos abuelos que nunca mueren porque son el espejo, los pedazos de un pasado que siempre tendremos que rearmar, y en donde el lenguaje mítico de los mangles es el lenguaje de la vida de personajes como la voluptuosa Nica o Cusumbo, y a través de él, de ellos, el primitivismo del sexo, el deseo y la «hembra», que nos guste o no son «señas particulares» de quienes desde su peculiaridad también nos configuran y resisten; *Yunga* (1933), trozos de un cuadro expresionista donde los fantasmas habitan un mismo calabozo: la realidad que no les permite conocer o engañarse con algo parecido a la dicha; y *Los Sangurimas* (1934), que con «La Tigra»<sup>7</sup> son parte de esa otra teoría o argumento para construir otra noción, otra idea de una nación (atravesada por la diversidad y la diferencia) de equidad sin restricciones de género y solidaridad; donde el atropello al otro no sea una cultura fuerte (hegemónica) y contundentemente humillante.

Textos que sobreviven porque son parte de un imaginario que se forjó con calidad estética, sin que esto quiera decir que por poseer, como ocurre con toda gran novela, indicios, referentes que nos explican sociológicamente, políticamente un momento histórico, se trate (durante mucho tiempo fue una idea que se impuso) de «documentos» de ese calibre, o de ser una literatura exclusivamente documental, lo cual es hacerle poco favor.

## PERSONAJES DESNUDOS

El carácter, la pintura del personaje mujer en el discurso de los narradores del realismo social del 30, marca y señala, es síntoma clave, la ruptura con la novela del romanticismo tardío exhibido en la segunda mitad del siglo XIX con *Cumandá* (1879) de Juan León Mera, o en ese proyecto ni siquiera modernista, frustrado y frustrante, aunque excelente ejercicio de estilo, titulado *Égloga trágica* (1956) del colonialista Gonzalo Zaldumbide. La visión idílica, tramposa, maniquea o terriblemente moralista y moralizante de la mujer es sustituida por la capacidad expositiva y ya no prejuiciada de los nuevos nove-

7. «La Tigra» se incluyó por primera vez como parte del cuentario *Horno*, en la segunda edición realizada por Ediciones Perseo de Buenos Aires en 1940 con prólogo del vanguardista Carlos Mastornardi, dentro de su Colección América. La edición que manejamos es la que consta en la no superada *Obras completas* (prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco; recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum), Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958, pp. 415-447.

listas en donde ese actante (travestido de mujer, en la metáfora) es capaz de sentir, pensar, desear, reaccionar, cuestionar, condenar, maldecir, llenarse de lujuria, reivindicar su cuerpo, su sexualidad silvestre, su género, a partir incluso de los temores heredados o impuestos por todo un aparataje ideológico del que es víctima desde la familia, la iglesia, la escuela, el trabajo, la ciudad o el ámbito en donde esa mujer respira; un personaje que ahora se equivoca, que no oculta su pureza instintiva y su condición de animal puro, que busca en medio de la desazón de la derrota, del desprecio generado por quienes ostentan el poder, que no solo es el patrón, también el cura, el milico, el jefe político, el maestro de escuela, el revolucionario sin escrúpulos, e incluso su hombre (el amante) con quien puede acceder al goce en tanto este es entendido (de ahí lo vital, lo que implica como elemento interpretativo de un discurso que no solo se contentaba con «contar», sino con condenar) como el puente «natural», obvio para encontrarse con el otro, convivir, establecer una alianza en la que la paz puede ser sinónimo de resignación oscura, secreta; de contenerse frente a los abusos que ese deseo ha desintegrado al convertir la convivencia y el amor (en los cuentos de De la Cuadra y Gallegos Lara esto es una constante) en una institución donde los derechos del más fuerte se imponen (todo el cuerpo legal de la época a la que nos remiten sus textos era diferente, reaccionario, absolutamente masculinizado; no creo que en la actualidad, ya en la práctica, las variantes sean mayores), donde las razones del amor pasan a un segundo plano porque —dialéctica pernicioso— la sociedad androcéntrica así lo ha sugerido, así lo entiende, así se explica y «funciona».

Por ello es valioso que los personajes mujeres recreados por Gil Gilbert en *Yungá*, Alfredo Pareja Diezcanseco en *Baldomera*, Aguilera Malta en el cuento «El cholo que se vengó» que forma parte del libro *Los que se van* (1933), donde propone una diapositiva de la visión del hombre que al «vengarse» solo reconoce su condición de pérdida, de autoexiliado a ese infierno en el que no sabe qué lo espera con su masculinidad doblegada; así mismo Gallegos Lara en «Era la mamá», donde la mujer que ha ofrecido cobijo en su cuerpo al extranjero, al foráneo de su vida, luego tiene náuseas de saber que con quien compartió el placer es el asesino de su hermano; o las mujeres alucinadas y alucinantes que habitan cuentos de José de la Cuadra como «Sangre expiatoria», donde Macaria Pono, mujer hombruna, según el narrador, tiene que beber de la sangre de un inocente efebo, de raza indígena, para superar los estragos del tiempo, o seguir vagando en su locura; o «La solterona», historia de Genara Frugone (expresión de una de las variantes del mestizaje: su padre es italiano, su madre una mulata) debe callar su «pecado» de amor en homenaje a los prejuicios y convencionalismos de una sociedad que, intolerante y mojigata (sin duda por conveniencia y convicción), no le disculpará haber tenido relaciones con el padre Malatesta, por lo que el narrador apunta:

Como un problema ya sin posible solución, quedó ignorado para siempre entre las viejas y deslenguadas comadres de la cuenca del río Caracol, el por qué Genara Frugone murió solterona.<sup>8</sup>

Esa condena de Genara, que la ejerce desde su silencio, también es la del cura Mata, quien conoce la historia y sabe que Genara, a pesar de la fugacidad de esos encuentros, sin duda logró desafiarse y desafiar, pisar el paraíso, ese que al cumplir 40 años ya dejaba de ser su ilusión mayor.

Resulta valedero que estas mujeres no solo hayan sido testimoniadas, atravesadas por el ojo de quien al saberse parte de una ideología que las avasallaba, hubiera optado por «tomar partido», porque al fin el machismo impone su espíritu de cuerpo, es más lo legitima, pero en actitud autocrítica (ningún creador puede mentirse) los narradores del «grupo de Guayaquil» eligieron configurar a esas mujeres personajes como parte de un mundo al que fueron fiel (desde adentro) a la hora de fijarlo con las palabras. Pues la noción de vida que nos transmiten ellas, en tanto personajes, no se queda en la conmoción, ni la mera observación displicente.

Son mujeres como la Tigra que saben imponerse y defender su geografía, incluso negando, desconociendo el cuerpo legal (evidencia del orden hegemónico de afuera) que busca volverlas al camino correcto, a una sensatez que significaría renunciar, aceptar la sumisión como una realidad en la que su voz, sus palabras, ideas, pasiones, deseos, podrían ser postergados porque, lo que cuenta en ellas es lo que manda (¿otro juego del poder?) en el campo del deseo, la lujuria, ese equívoco del amor que, lo supo Genara Frugone, no pude ser una ilusión cuando rebasa las cárceles de la razón y de las hipocresías.

Para los narradores del 30 lo sexual es un tropo central, «fuente natural de la vida», que fluye y refluye a lo largo de sus historias, pues así marcan y demarcan una erótica con la que naturalizan aquello que la razón civilizatoria, desde las represiones, ha encasillado o ha limitado como tabú o reglas que alteran su cauce. Por ello es oportuno lo que respecto al tema, como obsesión temática de sus contemporáneos, apunta Pareja Diezcanseco:

Por otra parte, sépase bien que la insistencia en lo sexual proviene, sin duda, del primitivismo de la sociedad montuvia, no depravada, pero sí sumida aún en las fuentes naturales de la vida: incesto, amor con forzamiento, lucha física para el placer, travesura constante y burla agria de la sensualidad...<sup>9</sup>

8. *Obras completas*, p. 561.

9. Alfredo Pareja Diezcanseco, *op. cit.*, p. 77.

## COMPROMISO Y AUTENTICIDAD

Sabemos que gran parte de los autores del 30, excepción de un Pareja Diezcanseco, adscribieron o simpatizaron con el marxismo que para entonces era un fantasma que recorría América Latina; difusión a la que contribuyó el peruano José Carlos Mariátegui con su mítica revista *Amauta* (1922).

Todos fueron hijos y testigos de eventos históricos brutales como la masacre de trabajadores y pobladores del puerto de Guayaquil del 15 de noviembre de 1922, obra de un decadente y supuesto gobierno liberal. Unos niños, otros adolescentes ya, participaron de esos combates en donde las mujeres (Pareja Diezcanseco lo recrearía excelentemente en la novela *Baldomera*) tuvieron un rol que de muchas maneras se les escamoteaba. Ellos fueron testigos oculares de los abusos de una clase —grupos oligárquicos— surgidos de la nueva realidad política que forjó la revolución liberal de 1895; testigos de la perversidad de banqueros que no se diferencian, en mucho, de los posmodernos de ahora. Asistieron a los hechos de la revolución juliana de 1925 liderada por la oficialidad joven del ejército, que se da como reacción a un ambiente político y social viciado de múltiples arbitrariedades. Por tanto su palabra, la escritura de esos adolescentes aún, se mezcló, fusionó, de esa fuerza que una crisis, un tiempo nuevo, debía provocar. *Los que se van: cuentos del cholo i el montuvio* es un libro fundacional porque por primera vez en el Ecuador la literatura dejaba sus ropajes de solemnidad y aristocrática pureza, para convertirse en instrumento, arma (sin renunciar a su condición primigenia de ser arte) de aquellos actores que en su mayoría eran parte de esas cruces que flotan en el mar de una memoria que se pretendía, y pretende, minimizar o convertir en pasto del olvido.

De la Cuadra fue militante de Partido Socialista Ecuatoriano (PSE) fundado en Quito en 1926; tener como profesión la abogacía le permitió estar en litigios varios junto a los «pobres de la tierra» con quienes echó, según el decir martiano, «su suerte», que lo llevó a enfrentar a gamonales y estafadores crápulas. El guayaquileño, igual que el peruano José María Arguedas (le sucedió con los indios, a quienes se vinculó por una maldición que Arguedas terminó agradeciendo de por vida a su madrastra) conocía el alma, esa parte de claroscuro que es la de todo hombre, en este caso la de montuvios y montuvas del litoral a los y a las que en todo instante (su magistral ensayo *El montuvio ecuatoriano* [1937],<sup>10</sup> está en esa dirección) reivindicó sin demagogia, sin caer en falsas y fatalistas posturas de «salvador» o de liberador de quienes

10. Cfr. José de la Cuadra, *El montuvio ecuatoriano*, edición crítica de Humberto E. Robles, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Libresa, 1996.

supieron confiarle no solo sus líos con la ley, sino la poesía de su mundo secreto, silvestre, inocente; pero también brutal, sin que esa brutalidad tenga que ser entendida como sinónimo de barbarie, sino como parte de un corpus, de unos códigos que conforman la cultura, la de ellos y la nuestra, de los hombres del campo del litoral. Su militancia política no le impidió a De la Cuadra (no pecó de dogmático) ver su entorno con criticidad. Paisaje en que el montuvio y su pareja convivían; las estafas de las que eran objeto, de cómo los «blancos», los que venían de la ciudad «civilizada», se aprovechaban de su inocencia, lo suficiente como para llamarlos «salvajes» cuando les convenía o «ignorantes» (categoría propia del discurso hegemónico, civilizador) cuando les resultaba favorable. Criticidad (en la vida cotidiana De la Cuadra era, al decir de Benjamín Carrión, un sujeto «gratisimo al diálogo, despacito y circunspecto, desparramaba su agudeza crítica, honda de comprensión y, casi siempre, implacable de severidad»)<sup>11</sup> que lo llevó a descifrar, quizá dentro de las repuestas de Mariátegui, a esos hombres y mujeres; asimilar, desde el respeto, o sea desde el reconocimiento de las diferencias y las particularidades, al otro. Por ello, la literatura de José de la Cuadra no buscó «explotar» como lo hubiera hecho un aprovechado farsante lo que esas criaturas le compartían, le provocaban y le incitaban. Quizás el viaje del escritor por esas geografías es el primero, junto al que emprenden sus contemporáneos, a ese Ecuador hasta entonces inédito, que los escritores del siglo XIX no pudieron, excepción de los costumbristas, y entre ellos, ya entrado el siglo XX, José Antonio Campos, percibir ese «país secreto» (hay que destacar que en el proyecto intelectual y político de De la Cuadra, la idea de país o nación es integradora, sin que esto implique dejar de reconocer lo que de heterogéneo y diverso convive en esa «comunidad imaginada»)<sup>12</sup> poblado por mujeres que solo saben del amor por las lecciones heredadas, por lo que los fantasmas de su imaginación y de la noche, la carne, les transmiten. Un «país secreto» que se reencuentra con el otro a través no necesariamente de quienes se creían con derecho, como los conquistadores españoles, «sus ancestros» naturales, casi divino a imponer la excepción, la exclusión, como repudio a lo «popular», a lo «bárbaro», lo no-elegante; cuando es, precisamente, eso no-elegante, poco decente, marginal, lo que nos ha ido acercando a otra idea (el de la diversidad) del país, en el que tampoco podemos condenar o desterrar a quienes, algunos como los poetas

11. Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano* [1958], en *Obras*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981, p. 435.
12. Cfr. José de la Cuadra, «Personajes en busca de autor», en *Obras completas*. En este ensayo, de 1933, De la Cuadra anota lúcidamente lo siguiente: «Pero una y otra literatura, por mucho de sus fines distintos, contradictorios. *coinciden en atraer al personaje nacional*. Entienden que siendo más regional se es más mundial, como siendo más inmediatamente humano se es universal», p. 966 (La cursiva es nuestra).

modernistas, llamados «decapitados», son parte de la tradición literaria, y ostentaban un origen social o de clase elitario.

Esa sed, ansiedad por transformar el mundo, la sociedad de su tiempo, lo llevó a De la Cuadra a proponer una literatura que definió como de «protesta y denuncia», con la que pretendía desplegar una estética o contradiscurso que resistía al «feísmo y al arte por el arte» como expresiones de la cultura burguesa;<sup>13</sup> e incluso estaba convencido que «Sólo la realidad, pero nada más que la realidad. Es el lema nuevo».<sup>14</sup> Hecho que en ningún momento influyó para que De la Cuadra planteara el cartelismo o lo panfletario como salidas.

Su postura estética no hace concesiones a nada. Sabe que a la hora de la escritura, el arte, la literatura, con todos sus enigmas y sus «más allá», que desbordan lo ideológico-político, es lo que se impone. De ese propósito, nos dan cuenta sus cuentos y sus «novelinas» más celebradas; lo que ellas expresaron en su momento, lo que suscitan a nuestros sentidos actuales es lo que el arte auténtico —solo él puede generar—: polisemia, hermenéuticas entrecruzadas, decires y paradojas, equívocos posibles, certezas que vamos redescubriendo conforme nos adentramos a ese bosque en que los elementos del monte, de ese reino que la civilización, un mal aplicado y entendido progreso, llevaron a que se convierta en tierra baldía.<sup>15</sup> Vale preguntar: ¿qué queda de ese universo?, ¿dónde se fueron a morir, a renacer esas Tigras, esos coroneles imponentes y macizos como el matapalo llamados Sangurima?, ¿dónde están con su lenguaje hoy vulnerado, violentado, por una televisión o modernización insensible que les arrebató el habla? ¿Dónde están todos ellos?

Habrán que darles la razón a los que firmaron ese insolente libro iniciático: *Los que se van*; pues en verdad que los montuvios se han ido «pa'el barranco», o sea a ese pozo relativo del olvido. Si bien se fueron de un escenario, resucitaron en otro: el de las palabras y la ficción.

Es bueno saber que de todo ese mundo, esos fantasmas, esas mujeres que en su hora, en su medio, con su condición de supuestas salvajes impusieron su voz, su presencia venciendo muchos obstáculos ante o junto a esos hombres que «el olor a cacao» les llega como el perfume del cuerpo amado; sí, es bue-

13. Cfr. «¿Feísmo? ¿Realismo?», en *Obras completas*, pp. 971-974. Este artículo data de 1933, y es una suerte de poética respecto al proyecto intelectual y escriturario de J. de la Cuadra.

14. Cfr. José de la Cuadra, «Enrique Gil Gilbert, el autor de Yunga», en *Obras completas*, pp. 804-808.

15. Benjamín Carrión advirtió en su momento como en la cuentística del guayaquileño lo propagandístico no afecta a lo estético: «Y es por eso que la narrativa de José de la Cuadra es capaz de llegar más lejos y más hondo en su papel de influenciadora en lo social: no descubre el juego propagandístico —si es que lo hay—; solamente cuenta, con tanto verismo, con tanta 'documentación humana', que las escenas narradas van apareciendo con facilidad extraordinaria ante el lector, en lo visual, en lo auditivo, en lo olfativo y en lo táctil». *El nuevo relato ecuatoriano, op. cit.*, p. 438.

no saber que nunca se fueron a pesar de que hubo quienes (sobre todo en la década de 1960) en ejercicio de un parricidio arbitrario y explicable dialécticamente, quisieron matarlos. Sucedió que fallaron porque todo ese mundo es parte de nuestro presente (de una memoria en permanente muda) a través de una escritura que como «La Tigra» nos transmite otras versiones no de la supuesta realidad de entonces, sino de esas realidades, llámense verdades, que siempre han estado aquí vestidas de mentira, aguardando como *tigras* que saben que su hora siempre estuvo y está en medio de su reino, nunca fuera de él.

### «LA TIGRA»: UN PERSONAJE Y SUS CLAVES

Lo supo De la Cuadra. Por eso, para entrar al universo de una novela corta (eso de novelina como que suena a desdén) como «La Tigra»,<sup>16</sup> merodear en torno a sus símbolos y simbólica, a su armado, hay que recordar lo que, con olfato y estrategia de gran fabulador, el autor nos advierte:

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 el Guayas?, ¿en Los Ríos?— se alojaron alguna vez en cierta casa de tejas habitada por mujeres bravías y lascivas... Bien; ésta es la novelina fugaz de esas mujeres. Están ellas aquí tan vivas como un pez en una redoma; solo 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.<sup>17</sup>

De la Cuadra, como sucede con los artificios narrativos de Borges, nos está «recordando» que lo suyo no es un invento (efecto de negación, poner en duda lo ficcional y el estatuto de lo «real»); que la historia de la Tigra como tal, lo sugiere, no lo dice, le fue referida, y que el agua en que se mueven con su drama los personajes, esto es, su mediación como narrador, es lo único que le pertenece. Sin duda todos sabemos que eso y todo lo demás es de su cosecha, pero como se trata de un diestro narrador, o sea un gran demiurgo, inaugura muy bien su mentira, aunque, para que los hechos narrados no se caigan

16. Sin duda que «La Tigra» es una novela corta, aunque su autor la llamó «novelina fugaz». Sobre esto, es interesante lo que Alfredo Pareja Diezcanseco anota: «*La Tigra es una novela corta*, una novelina con todas las exigencias del género», *op. cit.*, p. 82 (Las itálicas son nuestras). Sobre la novela breve, cfr. el ensayo de V. Shklovski, «La construcción de la 'nouvelle' y de la novela», en Tzvetan Todorov, edit., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1980, pp. 127-146.

17. José de la Cuadra, «La Tigra», en *Obras completas*, p. 415.

por falta de verosimilitud, el autor legitima el artificio de la verdad de terceros al anotar: «Los agentes viajeros y los policías rurales *no me dejarán mentir...*». Pero sucede que los aludidos sí le permiten al autor, metamorfoseado en narrador, plantear una gran mentira devenida en gran historia como «La Tigra». Según nos lo cuenta Humberto E. Robles, uno de los pocos y atentos estudiosos de la obra de De la Cuadra: «La Tigra» se escribió por 1935, lo que la torna contemporánea de esa suerte de hermana siamesa, *Doña Bárbara* (Barcelona, 1929) de Rómulo Gallegos, con la que las coincidencias y ciertas identificaciones resultan, más que interesantes, reveladoras.<sup>18</sup>

En esa pista falsa, que es la nota que antecede al relato, citada antes, el autor habla de una «casa de tejas» donde reinaban (esto es importante para ampliar la visión del personaje mujer en este texto) «mujeres bravías y lascivas...»; luego afirma que esas criaturas están «vivas como un pez en una redoma». Además es certero, lúcido, lo cual lo desvincula de esa visión paternalista (típica del machismo reinante): «solo el agua es mía; el agua tras la cual se las mira...». Esto es vital destacarlo: «el agua tras la cual se las mira», no anota *las miramos*, lo cual le hubiera dado otra connotación. Sucede que esa agua que es la escritura (suerte de andrógino) en ninguna de las cuatro instancias o momentos narrativos produce desequilibrios o ausencia de indicios, de datos, como para que la historia no prospere, ni la Tigra, que es Ña Pancha (jefa del clan de las Miranda), sea un personaje incompleto.

Si bien en la familia montuvia el patriarcado fue y es una constante, generadora de toda esa visión masculina y negadora de lo femenino, lo cual conocía de cerca De la Cuadra, con este texto se pone en crisis ese *statu quo* al que el escritor, sin renunciar al arte, lanza un piedrazo en el ojo de ese huracán donde los hombres siempre eran quienes implantaban el terror, ya sea en el campo o en la cama (recordemos lo que sucede con el coronel Sangurima y sus hijos, los Rugeles), mientras que a través de Ña Pancha Miranda esa versión se resquebraja: desde que sus padres fueron asesinados (no se sabe por qué) la mayor, Francisca, decide, al tiempo que ajusticia a los asesinos, asumir el control de la familia, que está integrada por sus dos hermanas menores: Juliana y Sara, el clan de «Las tres hermanas» que es el nombre de su mundo, ese otro Macondo sin «cercas» que existe descolgado de la supuesta «civilización», de espalda a sus leyes y dictámenes:

Su predio minúsculo —ellas le dicen «la hacienda»— no es más grande que un cementerio de aldea. Pero, eso no importa. Jamás las Miranda han tendido cerca en los linderos, sencillamente porque no los reconocen. Se expanden con sus

18. Cfr. Humberto E. Robles, *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976, pp. 174-182.

animales y con sus desmontes como necesitan. Talan las arboledas que requieren. Entablan potreros ahí en la tierra más propicia para la yerba de pasto.<sup>19</sup>

En este territorio (sucede con «El Miedo», los dominios marcados por Doña Bárbara) las leyes de los hombres de afuera y adentro no cuentan. En su ámbito la única palabra, la única ley válida, es la que dicta e impone la Tigra. Desconocimiento y legitimación del mundo de afuera, al que no se pertenece; mundo «civilizado» que mandó a los asesinos de sus padres y al hombre, el clarinetista que le revela lo inesperado e incluso cruel que tiene paradójicamente el amor, que en Ña Pancha resucita su desprecio (evidencia de un regionalismo que históricamente pesa de forma negativa) a los serranos, y que amenaza con alterar el orden impuesto por la Tigra.

Ante el orden manejado (es la década de 1930) por hombres cuyas ambiciones y apetitos de toda laya los lleva a perder la sensibilidad, está el controrden de quien por sus arrestos, su temple, por haber sido capaz de enfrentar sola a cinco desalmados y dar rienda suelta a sus pasiones y alucinaciones, se ha impuesto entre los que la conocen como referente de respeto. No olvidemos que «Ella era la hija mayor de papá Baudillo, el más hombre entre los hombres, y de mamá Jacinta, la mujer más mujer...».<sup>20</sup> Los ancestros de la Tigra son de una fortaleza equitativa: el padre (gran macho) y la madre (mujer de una sola pieza) tienen lo suyo, no hay desnivel, por tanto ella es la síntesis perfecta de ese valor, de ese temple y audacia que la han tornado un mito, una leyenda. ¿Equidad de género?

Es muy interesante recordar cómo las define el narrador, que, insisto, no tiene la «mirada» de quien pretende otorgar en función de una supuesta superioridad o concesión falsa, los reconocimientos, los méritos de aquella que es vista como sujeto diferente y no como parte del eufemístico «sexo débil»:

La hermosura de las tres hermanas no es únicamente rústica y relativa al ambiente. En justicia dondequiera se las podría calificar de hembras soberanas. Refieren los balzareños que las Miranda tuvieron un antecesor extranjero, probablemente napolitano. Sin duda a este abuelo europeo le deberán las tres la tez mate y las cabelleras de ébano lustroso, amplias como una capa; Francisca y Juliana, los ojos beige; y, Sarita, los suyos maravillosos, color uva de Italia.<sup>21</sup>

Sí, no solo se trata de mujeres bellas, sino que, como Doña Bárbara, también son «hembras soberanas», o sea que no estamos frente al trazado de la mujer que solo destacaba (la sociedad burguesa aún lo mantiene como «valor»

19. José de la Cuadra, *op. cit.*, pp. 154-155.

20. *Op. cit.*, p. 420.

21. *Op. cit.*, p. 417.

vital) ser hermosa; en este caso las tres tienen, ejercen su independencia, aunque, a la hora de los sacrificios —defensa del nuevo orden— sugerido por el brujo estafador Masa Blanca, Sara tiene que perder parte de esa soberanía. Reparemos que no es un hombre quien se la quita, es la Tigra, porque sucede que quien denuncia el cautiverio del que es víctima Sara es el agente viajero —hombre de la ciudad, de la civilización— Clemente Suárez Caseros, que la pretende en matrimonio, por lo que Sara es reducida al aislamiento (lo sugirió el brujo Masa Blanca porque como doncella, virgen, alejaría de la casa al «compadre», al demonio, al mal). Por tanto, Pancha determina (disposición mayor o versión de las formas del poder matriarcal) que Sara está mal de la cabeza, medio loca, por lo que debe estar alejada de todo, incluso de los deleites y placeres a los que ella y Juliana acceden con toda libertad, y que por el peso de la superstición más que de la culpa buscan la forma de limpiarse; lo que en parte creen conseguir cumpliendo con las instrucciones del estafador Masa Blanca, para quien la forma de no ser victimizadas por el «compadre», el demonio, es preservando, aislando de la maldad del mundo terrenal a Sara, dueña de lo que las hermanas han perdido, pero en la hermana menor se expresa como la evidencia de haberlo recuperado: su pureza, que es la inocencia sin la cual la posibilidad del mal deja de tener su encanto. Un rol que de una u otra manera no deja de ser la consecuencia de esas otras formas de la manipulación que un poder masculinizado (recordemos que la «autoridad» en la materia emana de un hombre, Masa Blanca) se reacomoda según sus intereses.

Tampoco olvidemos que, según el testimonio del narrador, «Desde los dieciocho años, la niña Pancha fue el ama. El jefe inexpugnable de su casa y de sus gentes. El señor feudal de la peonada».<sup>22</sup> Datos que nos dan el contexto político e histórico (a más de las fechas consignadas en los telegramas que envía la Intendencia de Policía del Guayas: 24, 26 y 28 de enero de 1935) en el que la Tigra ejerce su mando, su poder. No es que solo está para convertir a los hombres en esclavos de su lascivia, de las exigencias de su cuerpo; también está para mandar, imponer la ley contra los peones que desde su respeto condicionado por el temor (todo orden se ampara en formas de miedo y terror) han contribuido a difundir, a expandir la leyenda de la mujer indomable y su fortaleza. La Tigra al refundar, reestructurar la naturaleza del sistema económico político (feudalista) que manejó su padre, no descuida que el control de ese nuevo orden, del valor y sagacidad con que lo maneje, dependerá la preservación de su reino de libertad en el que, no hay que descuidar, otros también aportan su cuota para que sea posible; lo hacen desde su condición de «peones» o subalternos. Lo que revela que la libertad de unos es la esclava

22. *Op. cit.*, p. 420.

vitud de otros. Apunta el narrador: «No cabe resistir a la voz imperiosa. Es la patrona y la hembra que llaman en la voz de la niña Pancha: la patrona implacable y la hembra implacable». <sup>23</sup>

La Tigra, como Doña Bárbara, manda, goza e impone su ley como parte del disfrute, incluso desde lo carnal de esa libertad que la torna un animal indomesticable, dispuesta a defender con dientes y uñas su mundo, o sea su territorio no solo heredado por sus padres sino defendido por ella, porque cuando llamó por ayuda cuando atacaron a sus mayores, los peones prefirieron decir que nunca oyeron nada y la dejaron en su guerra que se defiende sola. Lo que sugiere que ese jugarse la vida de una mujer como Pancha, y en la de todas las Tigras (ahora sus luchas, desde variadas posiciones sociales así lo demuestran) o en la de cualquier otro mortal, solo cuenta el desafío contra toda frontera para renacer.

Parte de esa lucha, incluyendo la de la elección, la ejecuta Pancha y su hermana Juliana con total soberanía, no exenta a veces de desdén para con quienes son objeto y sujetos de esas batallas carnales, en las que no hay sometimiento del sexo «débil» ante el «fuerte», sino instrumentalización de las opciones del placer que se interpretan como parte de unos vínculos, naturales, en los que el alcohol obra como mediador para borrar las distancias y las diferencias de clase, esto es, entre patrona y peón. Dice el narrador:

Muy de tarde en tarde, la niña Pancha trasega aguardiente. Gusta de hacer esto alguna noche de sábado, cuando el peonaje, después de la paga, se mete a beber en la tienda que las mismas Miranda sostienen en la planta baja de la casa-de-tejas. <sup>24</sup>

Antes de escoger a su compañero ocasional, nadie puede huir porque, de hacerlo, la Tigra los caza a balazos. Además solo cuando está «completamente borracha, necesita un domador». Ese gozo torrencial, sin límites, sin camisa de fuerza de moral alguna, muchas de las veces o siempre es posible en el carnaval que el alcohol instala como otro terreno de liberalización, factible por irreal, incluso el hecho de que Pancha prefiera que el «domador ocasional» sea un desmemoriado, es síntoma de que no quiere verse presa ni saberse atrapada, acosada, ni siquiera por los recuerdos de esas batallas donde, anota el narrador, «Momentos antes, esa misma cabeza ha sido devorada a besos profundos. Ahora, nada vale. Es como la almendra de una fruta exprimida. Fue gustada. Se la arroja.

—¡Largo perro!» <sup>25</sup> (p. 159).

23. *Op. cit.*, p. 419.

24. *Op. cit.*, p. 418.

25. *Op. cit.*, p. 419.

Es lo que no llegó a entender uno de esos domadores circunstanciales, Venancio Prieto, quien alguna tarde formuló comentarios inoportunos o le recordó a la niña Pancha lo que habían compartido; la Tigra, con el machete le extirpó «los bellos gruesos, abultados, de negroide». Pancha Miranda, con ironía, le dio sus razones: «—Tenías mucha bamba, Venancio, y hablabas feo. Ahora te la he recortado para que puedas hablar bonito».<sup>26</sup>

Venancio, como sucede en la otra de las prácticas del machismo latinoamericano, olvidó que aquello de «ser hombre» no se concreta en la idea de hablar feo o propagar lo que un cuerpo, femenino o masculino, otorga en la intimidad. Para Pancha la memoria de su entrega solo podía ser objeto de reconstrucciones que sus escogidos podían efectuar en soledad, no convertirlas en acto de feria ante cualquier escucha. Además, era norma que ninguno de los hombres, «domador ocasional» que Pancha escogía, tuviera posibilidad de recordar lo vivido. No, porque, la Tigra sabe que la memoria, desde la manipulación es otra forma, otra instancia, de ejercer poder y control.

Por eso, a la hora del goce es implacable, y no llega a la exclusión o selección donde pese lo racial: igual disfruta con un blanco, negro o cholo. Actitud depredadora, «devoradora» como en Doña Bárbara, que, leída desde el ángulo de nuestra historia política, hace contrapeso, se opone, a una de las prácticas comunes (hablamos de ese tiempo, ahora las reglas del juego de alguna manera no son las mismas) solo los hombres podían escoger, desdeñar e incluso llegar a la mofa. Circunstancia que no es que haya desaparecido, pero que De la Cuadra la esponga en, desde y a través de un par de mujeres, sin duda dice y cuestiona más respecto a un orden social y político (léase también sexual) que todos los alegatos y condenas que desde la retórica, incluso política, pudieron lanzarse: efectividad y peso de la literatura (ocurre con Pablo Palacio y su cuento cuestionador «Un hombre muerto a puntapiés») que no es verdad que «no tenga qué decir» o qué denunciar. Sucede que toda gran literatura siempre tiene qué decir y qué denunciar ante hombres y mujeres en todos los tiempos posibles.

La Tigra es la sirena de la que Ulises debió protegerse para no ser víctima de sus encantos. Lo mismo le sucede a todos quienes llegan por la posada del feudo «Las Tres Hermanas». Es el caso de su primo, el tuerto y feo Sotero Naranjo, quien transitaba entre la cama de Pancha y Juliana como si fuera «un mueble», porque —según el narrador— «Tanto amor lo iba matando. A pesar de los alimentos, a pesar del régimen de ocio, enflaquecía cada día más. Los ojos se le hundían en las órbitas excavadas. Se le brotaban los pómulos. Cobraba una facies comatosa. Al andar, vacilaba como un muñeco descuajerina-

26. *Op. cit.*, p. 419.

do». <sup>27</sup> «Un muñeco descuajeringado», esa es la idea, al igual que el animalizarlo («fuera perro») o cosificarlo que la Tigra tiene del hombre, se verá resignificada, puesta en crisis, al momento de conocer al serrano del clarinete. De otro lado, el tuerto Sotero, quien comete incesto (una práctica que posibilitaba, evidente en otra novela de De la Cuadra como *Los Sangurimas*, que los lazos entre los miembros de la tribu se mantengan y consoliden) <sup>28</sup> con sus sobrinas después de haber reconocido y de aceptar públicamente que hacerlo implicaría irse contra algo «sagrado», que para la Tigra y su hermana no llega a ser ninguna limitante: «—¡Cómo! ¡Si yo soy de la misma carne que ellas! ¡Hay cosas sagradas, a mí! Por mí, ni atocarlas...». <sup>29</sup>

Como otros tuertos del alma a los que el narrador (De la Cuadra demuestra su destreza de creador) salva, reivindica (al fin no todo está podrido en Dinamarca), al incluir un capítulo o momento más sorprendente de la historia por su dimensión estremecedoramente humana y tierna. Lo titula: «Intermezzo musicale: solo de clarinete». Instante en el que asistimos al reconocimiento, esa suerte de alianza o encuentro, donde las diferencias nos juntan, no nos separan a quienes hacemos la sociedad humana o integramos una sociedad marcada pero no reconocida por ellas, y en donde esa proyección de lo nacional, que atraviesa toda la obra de De la Cuadra, se pone en evidencia, incluso como parte de un conflicto que no puede ni debe seguir cultivándose: el mado, por los tradicionales grupos de poder, regionalismo.

La Tigra se encuentra con una criatura, «un mocetón», llegado desde la Sierra, alucinación, sueño, con el que se sabe redivida: un músico y su clarinete, pero a la vez un hombre que la saca de la vorágine que habita, que desestabiliza su idea, implacable, respecto a los machos a los que maneja a su antojo; un ser que le da un paseo por un edén que bien puede ser posible, tanto que «El odio a los serranos se fue del corazón de la Tigra. ¡Ah, este mozo adorable! ¡Cómo lo amaría ella! Hubiera querido besarlo, morderlo; ser suya en ese instante y para siempre, ahí, ahí mismo, sobre las piedras humedecidas; entregárselo toda... Pero, él nada decía. Estaba remoto. Estaba en su música». <sup>30</sup> Todos los hombres deseaban, enloquecían por habitar, desatarse en el cuerpo de Pancha, pero sucede que el serrano solo le habla de su música y de un retorno hipotético. El narrador en estilo indirecto libre interroga y reflexiona: «¿Osaría llamarlo? No. A otro se le habría brindado; a él, no. ¡Jamás!... Pero,

27. *Op. cit.*, p. 434.

28. Cfr. Jacques Gilard, «De *Los Sangurimas* a *Cien años de soledad*», en *Cuadernos del Guayas*, No. 50, Guayaquil, mayo 1983, pp. 284-295.

29. *Op. cit.*, p. 430.

30. *Op. cit.*, p. 441.

si él la deseara... ¡Cómo sería suya! ¡De qué suerte única, como no había sido de nadie!».<sup>31</sup>

El hombre le prometió retornar, aunque también le advirtió que de no hacerlo el clarinete siempre le pertenecería a la mujer. El clarinete, que es como decir el alma que le obsequiaba como si fuera su otro yo. Así se cumplió, por lo que «En el corazón de la Tigra, el odio a los serranos fue de nuevo instalándose».<sup>32</sup>

Odio que se instala como resultado de saber, por parte de la Tigra, que el amor bien puede ser una utopía, un no-lugar al que solo se puede acceder desde esa otra forma del gozo y la erótica más hechizante, quizás la más legítima, porque en tanto no haberse realizado se garantiza su prolongación, esto es la imaginación y todos los monstruos y ángeles que esta genera. Además, esa reinstalación del odio, también es la negación de un momento, fugaz, pero en esa fugacidad, la Tigra lo sabe, reside la perennidad del amor. Un amor del que el deseo de la posesión, de lo carnal, permite alcanzar esa comunión total —cuerpo y alma— que la amada espera.

## EL ODIOS Y VANAS EXCUSAS

Pero también se trata de un odio que hunde, confirma a Pancha en su mundo, al que debe luego defender de los ataques de la fuerza pública a la que derrota, presente en el fundo a petición de Clemente Suárez Caseros, interesado por la doncella, la secuestrada Sara.

Ese intermezzo de clarinete, uno de los pasajes más poéticos del relato (De la Cuadra sabe combinar con maestría lo lírico en la prosa) para algunos críticos es la oportunidad que tiene la Tigra de renunciar, de «salvarse» por el amor de ese abismo (su mundo bárbaro) al que está abocada, a esa otra dimensión del pecado que al tornarse culpa la lleva a cometer la injusticia (desde su punto de vista solo es parte de la salvación de ella, Juliana y su hermana) de sacrificar a Sara, quien, al encontrarse con su libertador (Suárez), pone a temblar, amenaza de desestabilización, el orden forjado por la hermana mayor.

Pero sucede que la dialéctica demoledora de la vida no permite tal recuperación o reivindicación de la Tigra y Juliana, no porque renunciar a ese *modus operandi*, a ese trato con los hombres a los que (sin duda el medio es falocéntrico) implicaría aceptar un rol, un papel, para el que Ña Pancha no se sabe destinada, no porque el suyo sea un orden que tiene la ventaja de reconocerla íntegra, sin amputarle lo que posee de tigre y ángel, de mujer, de cuer-

31. *Op. cit.*, p. 442.

32. *Op. cit.*, p. 442.

po que desea pero que también desprecia y escoge (es sensible, su corazón arde, es una «hembra lasciva»), que no quiere esperar a ser escogida, lo que sí sucedió —juego de paradojas— con su antípoda, Sara, cuya libertad le ha sido coartada.

La estructura ágil, el ritmo secuencial intenso, hacen de *La Tigra* un texto muy cinematográfico, lo que fue explotado en su adaptación al cine, con algunas variantes polémicas, por parte del director Camilo Luzuriaga en 1990.

El uso de un lenguaje directo, que precisa y describe escenario, personajes y algunos detalles clave con una precisión asombrosamente matemática, permiten que en su desarrollo se dé un intenso cruce de sentidos. Pues la lectura, las posibles interpretaciones del texto, nunca se agotan de entrada; esa riqueza polisémica le da un carácter abierto que desvirtúa toda idea de un realismo chato. Mucho contribuye, como elemento dinamizador y afirmativo del pacto de verosimilitud, el cruce de los telegramas y ese lenguaje que sin duda es el del orden, el de la ley y la moral que busca reducir a Ña Pancha a lo que, desde la lógica de la cultura falocentrista que restringe las opciones de la mujer, a la «normalidad»; o sea a la práctica de una sociedad que preconiza justicia, moral, democracia y libertad, pero que a la hora de la verdad esa «justicia y libertad» solo eran privilegio de algunos, en este caso, incluso, de cierto grupo de hombres, sin duda de aquellos que gozaban de poder.

### **DOÑA BÁRBARA Y «LA TIGRA»: APROXIMACIONES Y COMPLICIDADES**

Se dice que «La Tigra», a nivel de la novelística hispanoamericana de su tiempo, tiene un «alma gemela»: *Doña Bárbara*,<sup>33</sup> novela y personaje con la que el venezolano Rómulo Gallegos —es su mérito indiscutible— pone en papel protagónico, superando esa visión que de la mujer se dio en la novela neoclásica y romántica del siglo XIX, a la que le otorga no solo un papel nada amable ni accesorio, peor cargado de los típicos valores burgueses, sino que la convierte en un «monstruo», en la «dañera», la «devoradora» de hombres que en su reino, «El Miedo», impone su ley que no excluye las búsquedas del gozo y las legitimaciones de una venganza que durante mucho tiempo (muy joven perdió, en manos de unos asesinos, al hombre que amó) la llevó a despreciar al varón. Desprecio que la llena de una maldad que a medida que la ejerce, su sentido de libertad y vida se enriquece.

33. Cfr. Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 18, 1985, 2a. ed.

Sin duda que las coincidencias,<sup>34</sup> en algunos aspectos de la Tigra y Doña Bárbara, la «dañera», las ponen en el mismo andarivel a compartir una visión en la que la negación de lo civilizatorio es la forma de resistir a nuevas formas de sometimiento y control, ante lo que ellas se resisten desde su condición de vampiresas que, en el caso de Doña Bárbara, prefiere perderse, asumir su condición de fantasma una vez que cede ante los desplantes de Santos Luzardo, el hombre que pudo haberle cambiado la vida, pero que convertido en el elegido de su hija, prima de Luzardo, prefiere refundirse en el enigma de un reino que para preservarlo solo le es posible en el mito. Mientras que la Tigra no cede, sabe que la llegada de los invasores civilizados la llevará, lo hace Santos Luzardo, a establecer límites, clavar estacas en su zona sin fronteras, tierra que, como su cuerpo y sus deseos desatados, no tiene límites ni limitantes.

Una diferencia clave entre la novela de Gallegos y la del ecuatoriano es que mientras en el uno la dicotomía civilización y barbarie es una dualidad complementaria, en el caso de la Tigra esa preocupación es asumida como la defensa de un universo, desde su subjetividad y sexualidad (encuentro y desencuentro de otras pasiones como la venganza y el derecho a ser diferente), que no puede ser hollado ni mellado por quienes pretenden, a cuenta de imponer la ley de la razón, que es el poder colonizador, civilizador, con una fuerza brutal de la que la Tigra en su hora, como Doña Bárbara, fue víctima, y la única forma de salvarse y evitar perderlo e incluso que la última de las inocencias le sea arrebatada (encarnada en su hermana Sara) es resistiendo. Otra diferencia a considerar es la forma como la Tigra accede al gozo, que, al contrario de Doña Bárbara, no se produce como resultado de pócimas y fórmulas de brujería (nivel mágico). Ese gozo carnal es en «La Tigra» un ágape, ritual y ceremonia que el narrador no solo que describe o sugiere, sino que la protagonista lo vive a plenitud. Erotismo (acto transgresor que en la narrativa de De la Cuadra, como en la de los otros autores de la generación del 30, obedece a esa «lascivia» que hace de los cuerpos fuente de revelaciones y equívocos) que en la Tigra, como en su hermana Juliana, es parte de esa ley que convierte a «Las Tres Hermanas» en el paraíso donde lo «salvaje, lo bárbaro» no es resultado ni parte de pactos para darle la razón a los civilizadores, quienes, a veces son militares, otras los agentes de la ley; en ese ámbito vital solo son marionetas de quien con su cuerpo y su palabra decreta lo que debe ser y hacerse en el «reino de este mundo», no en otro.

34. Al respecto Abdón Ubidia, en su ensayo «Aproximaciones a José de la Cuadra» [*La Bufanda del Sol*, Nos. 9-10, Quito, febrero 1975, pp. 36-44], establece algunas coincidencias entre estos dos personajes. Pero a la vez destaca que «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 no dejaba de ser una gran selva opuesta teñidamente a la civilización», p. 43.

Si bien la Tigra es heredera de una u otra manera del mundo civilizado, no es menos cierto que a partir de que funda su territorio se divorcia de él; ahí, paradójicamente, ciertos actos pueden ser penados o condenados como «inmorales» o simplemente contrarios a la normativa burguesa establecida, mientras que en el reino de «Las Tres Hermanas» ellas encarnan su peculiar manera no solo de ver las cosas, sino de asumir la vida y de plantar otra ética.

Hecho y ejercicio donde la libertad, en algunas de sus variantes y posibilidades, deja de ser una invocatoria para ser no una *realidad* sino una constante tentación, un estado permanente de búsqueda e inconformidad del que un autor como José de la Cuadra sabía que en las palabras, en la mentira certera de la ficción —esa «agua» tan «viva como un pez en una redoma»— al menos siempre será, es posible, configurar. ❖

(Quito, diciembre, 2003)

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Adoum, Jorge Enrique. «José de la Cuadra y el fetiche del realismo», en *La Bufanda del Sol*, Nos. 9-10, Quito, febrero 1975.
- Prólogo a *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 85, 1980.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Carrión, Benjamín. *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
- Carrión de Fierro, Fanny. *José de la Cuadra, precursor del realismo mágico hispanoamericano*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1993.
- Donoso Pareja, Miguel. Prólogo a *Los Sangurimas*, Colección Joyas Literarias, vol. I, Quito, El Conejo, 1984.
- *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.
- Liscano, Juan. «Tema mítico de *Doña Bárbara*», en Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. 18, 1985, 2a. ed.
- Rojas, Ángel F. *La novela ecuatoriana*, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, vol. 29, s.l., Ariel, s.f. [1948].
- Olavarría, José; Parrini, Rodrigo, eds., *Masculinidades: identidad, sexualidad y familia. Primer Encuentro de Estudios y Masculinidad*, Santiago de Chile, Red de Masculinidad / FLACSO / Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2000.
- Paz, Octavio. *Un más allá erótico: Sade*, Bogotá, Tercer Mundo, 1994.
- Pérez, Galo René. Prólogo a *Horno*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1975.
- Robles, Humberto E. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- Vintimilla, María Augusta. «Estudio introductorio», en José de la Cuadra, *Doce relatos. Los Sangurimas*, Quito, Colección Antares, vol. 52, Libresa, 1991.