

Para un contexto nuevo de los cuentos 'realistas' de José de la Cuadra

Wilfrido H. Corral*

A ningún lector asiduo de la prosa ecuatoriana le cabe duda que durante el siglo veinte el cuento fue el género que la sacó de las casillas en que la metían los intérpretes locales, por no decir nada de los lectores foráneos. Estos siguen insistiendo generalmente en verla irredimiblemente pérdida en la producción literaria "andina" de corte telúrico y exótico. Gran parte del oxígeno que sacó a nuestra literatura de esa faja conceptual se debe al guayaquileño José de la Cuadra (3 de septiembre de 1903 - 27 de febrero de 1941), que a pesar de que nunca ha faltado en ninguna antología o historia del cuento nacional, con los años su presencia en las antologías e historias internacionales ha sido menor. La publicación en 2003 de sus *Obras completas* (Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil), en edición de Melvin Hoyos Galarza y Javier Vásconez, prueba que no debió ni debe ser así. De la Cuadra comenzó a escribir muy temprano, y con Jorge F. Matamoros fundó y logró sacar tres números de la revista *Melpómene* en 1918. Justo al año publicó algunos cuentos y artículos en la revista *Juventud Estudiosa*. Esa doble atención a la prosa no ficticia y a la ficción corta marcaría el resto de su producción literaria, aunque hoy se reconoce universalmente su novela *Los Sangurimas. Novela montubia ecuatoriana* (1934) como precursora del realismo mágico y hasta de García Márquez. En ese sentido, se podría decir que la progresión de De la Cuadra no es muy diferente de otros autores de su época, aunque a diferencia de algunos de sus contemporáneos, rehusó incluir en su bibliografía algunos de los cuentos que publicó entre 1921 y 1925¹. Así, es solo en la

* Profesor de la Universidad de David, Estados Unidos.

¹ En la ficha sobre De la Cuadra de su *Diccionario de autores latinoamericanos* (Buenos Aires: Emecé/Ada Korn Editora, 2001) César Aira dice "Fue cuentista toda su breve vida. Sus primeros libros, muy defectuosos, son una especie de aprendizaje: 'cuentos como para la página femenina de El Telégrafo de Guayaquil', dice Adoum" (p.158). Considerando la evaluación total de De la Cuadra, el comentario de Adoum peca de sexista y acrítico, o contradictorio y confuso respecto a la verdad en el mejor de los casos, porque en 1968 Adoum decía "José de la Cuadra es uno de los más grandes realistas que haya habido en lengua española". Este ensayo es una actualización de mi introducción para la edición llevada a cabo por Hoyos Galarza y Vásconez.

importantísima década del treinta ecuatoriana que el hijo único de Vicente de la Cuadra y Ana Victoria Vargas y Jiménez Arias comienza a despegar como cuentista.

En 1930 se publica “Sueño de una noche de Navidad”, que había ganado el segundo lugar en un concurso literario el año anterior. 1930 también es el año en que se publica los seis cuentos –entre románticos y modernistas– de *El amor que dormía*. El título de uno de esos cuentos, “Madrecita falsa”, no puede ser más revelador de hacia dónde se podía creer que iba el cuentista con su obra. Ese cuento ganó la medalla de oro en el Concurso Literario de la Municipalidad de Guayaquil. Como se sabe, y aquí comienza a cambiar el relato sobre el autor, 1930 es el año en que tres guayaquileños, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert publicaron *Los que se van*, la justamente famosa antología de sus cuentos y uno de los tempranos méritos internacionales de la literatura ecuatoriana del siglo pasado. El hecho es que esa compilación también sirvió para opacar o interpretar erróneamente el valor individual de De la Cuadra y casi todo otro autor ecuatoriano del momento. Por otro lado, si regía la vanguardia en los centros cosmopolitas de las Américas y en Europa en el momento en que escribe De la Cuadra, parecería difícil verle salida internacional al naturalismo realista que se establecía a nivel continental no solo como “moda” sino como la “obligación” estética de todo prosista que se preciara de su compromiso político.

Es en ese momento del desarrollo de la historia literaria hispanoamericana que se complica la visión que se ha tenido de nuestro cuentista. Cuando los autores de *Los que se van* se propusieron y lograron una nueva manera de narrar los temas nacionales, otros autores y los lectores críticos vieron (y algunos siguen viendo) en ese llamado un deseo de representar en la obra literaria la cáscara de las cosas, más la necesidad de remitir a realidades subyacentes o superpuestas de forma unívoca y unidireccional. Es decir, se quería que el símbolo no ocultara la realidad sino que la cifrara, y lo estético y sus placeres se relegaba a otra categoría dependiente, casi sin pensar que las dos actitudes no se excluyen, o deben excluirse, porque siempre han sido el contrapunto necesario de la visión humanista. En los años treinta estos designios preestablecidos funcionaban de maravilla, de mano con la politicización de la clase intelectual. El resultado más grave es que, hasta en el 2004, autores

como De la Cuadra no aparecen en estudios representativos o totalizantes sobre el cuento, o en antologías no nacionales del género, como paradigmas o como excepciones a alguna regla. En las raras ocasiones que se le presta atención al De la Cuadra que conocemos, sale encasillado dentro de “discursos subalternos”, disminuyéndose así su valor total. Vale reconocer, empero, que la dicotomía entre la literatura de vanguardia que no se mueve entre lo inmediato, y la escritura regionalista que tanto necesita de lo concreto, no fue monopolio ni privilegio de la literatura ecuatoriana, sino de todo el continente americano, y la escisión sigue ocasionando polémicas que les interesan más a los críticos y los teóricos que a los lectores. Lo que no se dice en voz alta es que De la Cuadra no tuvo otra opción que adherirse al giro estilístico del momento y a las filas del Grupo de Guayaquil.

Aunque no necesariamente un producto directo de esa adhesión, en 1931 De la Cuadra publica *Repisas (narraciones breves)*, colección en la cual no disfraza mucho su voz para contar las tragedias de antihéroes simples. A pesar de no ser su mejor colección, dado el énfasis exclusivista en la violencia y el realismo “sucio”, como el paso hacia lo que podríamos llamar el “urbanismo mágico” después de los paisajes y materia rurales de sus obras más tempranas, es en *Repisas* que De la Cuadra se define de una vez por todas. Ese giro permite que uno de sus buenos críticos, Humberto Robles, hable de testimonio y tendencias míticas en la obra del autor. En cierto sentido, con aquella colección el cuentista sale de Guayaquil, y la Costa se convertirá en el bosque narrativo en que pasará, sin retirarse de la denuncia y sin conciliarse con la realidad alienadora del capitalismo. La realidad es que, aún en el 2004, las condiciones sociales de la costa son terreno virgen para la literatura de denuncia y protesta, y en ese sentido su mensaje no es parte de un diálogo de sordos. Por la misma razón no hay que descartar la posibilidades que ofrece “el pueblo”, ya que junto a sus pretensiones aristocráticas De la Cuadra (que portaba un anillo de sello como cierta nobleza europea) también se veía atraído por la variedad de cuentos de la tradición oral –entre otros los de fantasmas– que le reportaban los montubios durante su trabajo de abogado en el litoral. Los montubios, como probaría en 1937 con su *El montubio ecuatoriano (Ensayo de presentación)*, son mucho más que seres montaraces, y a pesar de que Robles ha publicado una edición reciente de ese ensayo, en verdad no se ha establecido

todavía cómo De la Cuadra logró deshacerse de las ataduras conceptuales que se nota en ese libro.

Si el hecho de que los cuentos de *El amor que dormía* fueron escritos cuando De la Cuadra tenía menos de veinticinco años podría permitir la exculpación de una parte de su arte cuentístico, nos daremos cuenta de que haríamos mal en ver las cosas así, y no solo porque alguien como Palacio no había cumplido treinta años cuando deja de publicar el grueso de su excelente obra. Cuando sale la colección *Horno, cuentos* (1932) De la Cuadra tenía veintinueve años, y toda historia literaria, nacional y foránea, reconoce esa colección como obra maestra, porque ¿quién ha dicho que un cuentista no puede ser precoz? Solo había pasado un año de la publicación de *Repisas*, pero en esta ya se vislumbraba los elementos que su autor llegaría a perfeccionar posteriormente. Es patente, aunque en la línea del Grupo de Guayaquil, que sus cuentos contienen un amplio registro de voces populares, frecuentemente filtradas por la clase media de la que provenía el autor. Para no variar de la norma del tiempo en que le tocó vivir, en sus cuentos también presenciarnos el sentimiento trágico del destino humano. Ambos elementos se traducen al nivel de lo narrado en la recreación de un mundo violento, grosero y ordinario, con las consecuentes consignas de protesta y exigencia de justicia. No creo descabellado (y me baso en su cuentística posterior) creer que, en su sofisticación, De la Cuadra no siempre veía con entusiasmo el tipo de prosa que él y sus coetáneos proponían implícitamente en sus escritos de los años treinta. Después de todo, si sus cuentos privilegiaban la necesidad de libertad en el individuo, ¿cómo justificar en su propia vida el mantenerse dentro de ciertos límites representacionales establecidos, paradójicamente, por narradores colegionarios que también propugnaban la libertad par encima de cualquier otro valor humano?

La verdad es que De la Cuadra sigue siendo el autor ecuatoriano con quien la literatura de su país entra en el canon del cuento. En el momento actual hay suficientes pruebas de que desde mediados del siglo veinte Palacio y su cuentística están en la cumbre de la internacionalización de la literatura nacional. No obstante, como cuentista *neto* el guayaquileño es el paradigma. En los catorce volúmenes que componen su producción (véase la Bibliografía de Cristóbal Zapata en la edición de las *Obras completas* del 2003) también hallamos novelas cortas y estu-

dios etnológicos; pero es el realismo cuentístico ya urbano ya rural, y siempre psicológico, que le dan la fama que sigue teniendo. En ese marco, De la Cuadra parece contar lo mismo dos veces, de un cuento a otro, en términos de punto de vista, demostrar versus decir, de tramas, elipses, comienzos, encuadres o marcos, y hasta de finales y de la falta de procesos metacuentísticos. Pero el detalle es que en la “segunda vez” produce un cambio significativo, ya sea en el léxico, las ideas, o en las escenas y acciones. Así ocurre con la venganza, y se podría establecer un arco que va desde el cuento “Chumbote” (de *Repisas*) hasta “La tigra” de *Homo*. Más importante que ese hecho, con este último cuento podemos comenzar a notar cómo su autor en verdad se distancia de cierto legado decimonónico que tanto influía en sus comprometidos contemporáneos. Es decir, se aleja de la unidad de efecto, de lo estrictamente bizarro, de la concentración exclusiva en personajes y situaciones, de la narración totalmente “objetiva”, y, en menor grado, de la influencia de los discursos no ficticios.

Si algo comprueban los cuentos de De la Cuadra es que el realismo no es ni siempre tiene que ser romántico, gótico, o fantasía por fantasía; y que no siempre lidia con momentos de la vida cotidiana, ni con ciertas verdades que no se quiere cuestionar, es decir aquellas que en el ambiente representado no se permitía desafiar. “La tigra”, precisamente, es prueba fehaciente que De la Cuadra tenía clara conciencia de que la experimentación podría sacar al compromiso de la camisa de fuerza en que se encontraba. Es más, y como manifestaría claramente con *Los Sangurimas*, el autor de obras más convencionales como *Oro de sol* (1924), *Perlita Lila (recuerdos)*, memoria publicada el año siguiente, *Olga Catalina* (1925), y *Sueño de una noche de Navidad* (1930), no había estado haciendo otra cosa que componiendo y afilando sus armas experimentales. “La tigra” sería hoy una veta infinita para los estudios de género sexual e interdisciplinarios, ya que a primera instancia emplea el antiguo tema de la mujer viril (pensemos en Marcela de *El Quijote*) para entrelazar diferentes niveles de realidad. La solidaridad femenina entre Pancha (que se convierte en Francisca la Tigra) y su hermana Sarita es en un nivel inmediato el retrato de un feminismo adelantado. En otro nivel, es una fuente igualmente inagotable del dilema de la libertad personal. Pero ya que Pancha quiere vengarse de la muerte violenta de sus padres y proteger la virginidad de Sarita, es inevitable pensar, espe-

cialmente hoy, en la sicología de la mujer sadomasoquista, como en el fatalismo que convierte a Pancha en devoradora de hombres.

En resumidas cuentas, esas percepciones también tienen que ver con la sofisticación del que lee los cuentos, sea un lector culto normal o un lector especializado que escribe para su gremio. Veamos algunas maneras en que se leyó críticamente a De la Cuadra en el siglo veinte, no solo por ser representativas, sino porque apuntan a la dinámica ideológica detrás de la lecturas que quieren presentar al autor a un público mayor. Así, en su canónica y todavía sin par o críticos que la usen como plantilla, en *Historia del cuento hispanoamericano* (México, D.F.: Ediciones de Andrea, 1971) el crítico mexicano Luis Leal, especificando la obra de De la Cuadra dentro de la del Grupo de Guayaquil, dice lo siguiente sobre los cuentos:

Las características que los distinguen pueden resumirse así: buen estilo, diálogos adaptados fielmente al habla popular; riqueza de observaciones; temas originales, y una excelente adaptación del contenido a la forma. Aunque es evidente su gran simpatía por las clases desheredadas, no hay prédica social directa, como es característico en los *otros* escritores del grupo. Más bien, De la Cuadra deja al lector que forme su opinión y proponga la solución para mejorar las condiciones de vida que pinta con gran realismo. Su interés, más que social, es estético. Trata de escribir un cuento y lo hace sin perder de vista ese fin. Es, por lo tanto, uno de los pocos cuentistas que combina con gran habilidad los dos aspectos de la literatura hispanoamericana, el social y el estético (el énfasis es mío).

Alrededor de eso años varios críticos ecuatorianos sempiternamente preocupados por las clases a las que no pertenecían o entre las que no vivían, proponían como argumento de base o implícitamente, que la cuentística de De la Cuadra tenía que ser vista como productora de ciertas “verdades”. Estas se limitaban a la preconcebida explotación de las clases pobres, al racismo, al machismo, en fin, a todas las verdades que ese tipo de crítica convierte en panfleto sin mejorar la “realidad” de los que las sufren, en sus vidas empíricas o en la ficcionalización de ellas. Creo que los cuentos de nuestro autor, como los del peruano José María Arguedas, su único par al respecto como arguyo más adelante, muestran constantemente que tenía un concepto más complejo y rico de la verdad circundante. Aunque se puede correr a disculpar los exabruptos de los

comentaristas ecuatorianos por la época y lugar en que fueron emitidos, el hecho es que los cuentistas ecuatorianos siempre han visto “la verdad” y “la realidad” con una perspicacia universal y universalista, y he ahí los juiciosos y eruditos ensayos sobre el sentido de esos vocablos que Pablo Palacio publicó en 1935².

Con la salvedad de ser obligatoria la consulta de la prosa no ficticia de un cuentista, y aunque hay que tomar las opiniones de los autores con grano de sal, ellos tienen la razón respecto a comentarios contundentes sobre sus obras. Se ha convertido en obligación entre sus pocos críticos, por la sapiencia contenida en su ironía, citar a De la Cuadra respecto a la moda obligatoria de escribir sobre el indio en el Ecuador de los treinta. Nótese lo siguiente: nuestro autor proponía “que no tiene mayor importancia, que al pobre indio que ya tenía tres explotadores (el teniente político, el gamonal y el cura) le había salido un cuarto, que era el escritor”. Sin embargo, la crítica nacional ha rehusado ver en esa ironía una verdad que tiene que ver no solo con el mecanismo con el cual los escritores de una época dada siguen las modas, sino también con la celeridad con que los críticos, por no ofender a los poderes o a las ideas recibidas, no se atreven a ser higiénicamente originales. Si las conclusiones de don Luis Leal también pueden ser vistas como típicas de los binarismos de ese momento crítico, lo triste es que las de los primeros críticos de De la Cuadra siguen teniendo allegados en el Ecuador. Tal actitud no permite sacar a autores como el nuestro de las preceptivas cerradas. Es más, reivindicarlos y darles un nuevo contexto, como debe ser, expone a la nueva visión crítica a acusaciones de globalizante, o a sufrir los esencialismos interpretativos que no admiten ninguna extensión que vaya más allá de cierto provincianismo respecto a las mentalidades de Costa o Sierra ecuatorianas que siguen definiendo nuestra identidad.

En última instancia, lo que nos queda y lo que vale son los cuentos de De la Cuadra, y Luis Leal señala “Honorarios”, “Se ha perdido una niña” y “Una oveja perdida” como los más representativos. Las antologías del cuento ecuatoriano parecen favorecer a “Olor de cacao” y “Banda del pueblo”, de *Horno*, y en un grado menor a “La tigra”, “Guá-sinton”, “Cubillo, buscador de ganado”, y “Galleros”. Si no fuera por la

² Incluidos y anotados en Pablo Palacio, *Obras Completas*, ed. Wilfrido H. Corral (París/Madrid: UNESCO/Galaxia Gutenberg, 2000), pp.203-217 y 218-232, respectivamente.

temática señalada arriba y por el léxico regionalista –ante el cual más de un autor ecuatoriano o latinoamericano se ha visto obligado a aceptar la inclusión de un glosario (como si la inteligencia de los lectores no les permitiera deducir significados por el contexto que siempre provee un buen cuentista)– esos cuentos cabrían dentro de las variadas indefiniciones que produjo el género durante el siglo pasado. Es decir, serían “variantes de una historia de ficción (fantástica o verosímil), con un reducido número de personajes y una intriga poco desarrollada, que se encamina rápidamente hacia su clímax y desenlace final”, según asevera inicialmente Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios* (Madrid: Alianza Editorial, 1999) al hablar del cuento en general.

Entonces, ¿qué distingue a De la Cuadra de otros cuentistas hispanoamericanos que veían en lo telúrico y en las fallas del contrato social una fuente inagotable de cavilaciones estéticas? ¿Qué hace diferente a sus obras cuando esas preocupaciones eran coadyuvadas frecuentemente por la pomposidad de un lenguaje retórico y, para nuestros días, demasiado “antiguo”? La diferencia es la transposición y hasta traducción del *habla*. Es decir, la puesta en práctica lingüística de toda expresión verbal que se aleja de los códigos o sistemas de signos establecidos en una comunidad para hacer inteligible y posible la comunicación entre ellos. De la Cuadra sabía, empero, que los montubios se comunicaban perfectamente con sus pares, como con los que los oprimían, si estos se “dignaban” a hacer un esfuerzo. ¿Pero cómo presentar en un cuento ambas hablas, sin privilegiar una u otra, y a la vez presentar cierta reivindicación humana? Una primera respuesta se halla en “El desertor”, de *Repisas*. Como han mencionado sus críticos, con ese cuento nuestro autor se mete de cabeza en la temática del litoral. Pero si otros cuentistas que se dedicaron al área vieron en ella una fuente de temática restrictiva, De la Cuadra eleva esa temática a otro nivel. La mezcla de humor (en “La tigre” se oye la letra del pasillo “Cuando tú te *haigas* [sic] ido...”), machismo, sobriedad, y hasta ironía desnudos, que ha sido vista como una sutil combinación de realismo y naturalismo, es, más bien, un sutil distanciamiento de las ideas recibidas sobre cómo escribir un cuento “realista”.

Nuestro autor logra ese distanciamiento con un igualamiento del gusto, ya que en un momento de sus vidas incluso los narradores geniales siguen las modas. Pero la autenticidad que De la Cuadra suscita y

debe suscitar en el año 2004, son sensaciones gustativas que no son las que nos han venido dando con cuchara sus críticos, casi sin excepción. Me refiero a que los cuentos de él no solo poseen una relación directa con el ambiente del que surgen sino también una relación con el giro de los años treinta hacia un lenguaje que podemos llamar *literario* sin disculpas y sin pelos en el habla. Parafraseo a Estébanez Calderón al afirmar que, más allá del habla que reproducen los cuentos de *Homo*, el lenguaje de ellos es literario por ser figurado, por la ambigüedad, pluralismo de significados y las reiteraciones fónicas. Estos elementos también pueden ser vistas como una manera de producir connotaciones que no se agotan en un sentido intelectual, acercándonos así (tal vez con la excepción de “Colimes Jotel” y “Chichería” en esa colección) a la problemática –para los críticos comprometidos– noción de que el lenguaje de sus cuentos tiene “autonomía”, e incluso “ficcionalidad”, es decir, la capacidad de crear mundos posibles que están más allá de lo que se imaginan los críticos. Dicho de otra manera, el realismo le quedaba tan estrecho a De la Cuadra como a Palacio.

Algunas palabras más sobre el De la Cuadra no cuentista, el movimiento y escuela en que se lo ha encasillado, y sobre los autores del cuento hispanoamericano que lo han acompañado. En lugares como Estados Unidos el “regionalismo” que tanto ayudó a domesticar y sofisticar el cuentista guayaquileño es visto ahora como un saco en que se puede meter todo, como decía Pío Baroja sobre el género novela. Apparentemente, lo que no se puede meter hoy en ese saco conceptual del regionalismo “revisitado” es literatura. Así, si las historias del cuento hispanoamericano ubican a nuestro autor en esa zona nebulosa definida por las afiliaciones del realismo, criollismo y otros mundonovismos; donde más cabida ha encontrado De la Cuadra es en la dicotomía entre vanguardismo y realismo social que se dan en las primeras décadas del siglo veinte. Una revisión somera de los autores de esos registros nos revela la frecuencia con que recurren los nombres de “Salarrué” (Salvador Salazar Arrué), Yáñez, Rojas, Bosch, José Díez-Canseco, Amorim, Azuela, Nellie Campobello, algunos cuentistas indigenistas, José María Arguedas, Enrique A. Laguerre, Lydia Cabrera, Carmen Lyra, y Jorge Icaza, entre otros. Junto a los anteriores también escribieron autores identificados generalmente con la vanguardia, como el mismo Salarrué, Güiraldes, Uslar-Pietri, la mayoría de los “Contemporáneos” mexicanos, Labrador Ruiz, y los uruguayos Francisco Espínola y Felisberto Hernán-

dez. Pero si leemos la obra de los autores en ambos registros, ¿dónde está la línea divisoria? ¿Es el realismo un asunto de pensamiento binario que solo puede ser explicado por el relativismo del postmodernismo?

Con el tiempo, se ha ido borrando las líneas divisorias que inicialmente separaron a los autores anteriores, si no respecto a los tipos de realismo que practicaban, sí respecto a los aparentemente apegados a lo telúrico y rural, o a los que, también aparentemente, se aferraban a la “patria chica” en un país chico. Se ha visto, como en el caso de Güiraldes, Salarrué, Azuela y Cabrera, que no muy detrás de la fijación psicológica en el terruño y la sociología de las clases populares, siempre existió en esos autores no solo un mensaje sofisticado sino una manera compleja y avanzada de emitirlo (así lo explica Borges respecto a Güiraldes, por ejemplo). Sin embargo, persiste la pregunta de cuáles de esos cuentistas han quedado para el entresiglo y lo que vendrá. Es entonces cuando salta a la vista la importancia de reivindicar a De la Cuadra con nuevas lecturas y ediciones como la de Hoyos Galarza y Vásconez. Cree que los autores que quedarán, sobre todo por su notable deseo de pasar de la cultura primordial a una visión futura, son los que acabo de mencionar arriba, más Arguedas y De la Cuadra (pienso en los cuentos “Honorarios” y “El santo nuevo”). Con estos podemos dar por terminada la antigua división entre autores subjetivos y objetivos, propuesta y promulgada entre 1954 y 1974 para el historiador literario Enrique Anderson Imbert y buena parte de la crítica de los últimos cuarenta años. Parafraseado de las lúcidas palabras de Ana María Barrenechea sobre Arguedas, este (y aquí añadido a De la Cuadra) fue ampliando libro tras libro la comprensión de las fuerzas que se enfrentan en el área andina³.

Como he venido tratando de fomentar, De la Cuadra no subestima ni a los personajes ni a los mundos que pueden producir. Precisamente, en *Guasintón; relatos y crónicas* (1938) podemos notar una clarividente hibridización genérica, que desplaza lo que se esperaría de un cuentista como él después de leer *Repisas* y *Homo*. En *Guasintón*, que sería la última colección de cuentos publicada en vida, De la Cuadra obliga a sus lectores a cuestionar sus presupuestos, y no solo en el sentido de que todo cuento de “barbarie” tiene que ser al mismo tiempo un

³ Véase Ana María Barrenechea: “Escritor, escritura y material de las cosas en los Zorros de Arguedas”, en *sus textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy* (Caracas: Monte Ávila, 1978), pp. 289-318.

cuento de “cultura”. O sea, no solo hay que aceptar la cultura fuera de los grupos, lugares e instituciones que nos gustan, sino también donde parece que solo hay esfuerzo y llanto. Esto se nota en casi todos los cuentos de esa colección al nivel simbólico de una colectividad montubia y sobre todo en el análisis psicológico patente en cuentos como el que da título a la colección y “Disciplina. Un cuento negro esmeraldeño”. Si no hay en estos la aceptación frecuentemente visceral de la modernidad que Humberto Salvador trae a colación en colecciones como *Ajedrez* (1929) y *Taza de té* (1932), por cierto que él, Palacio y De la Cuadra aportan muchísimo más de lo que se cree a las catarsis que necesitaba la cuentística ecuatoriana. Nos queda por determinar entonces cuál ha sido la influencia del guayaquileño en las generaciones más recientes de la cuentística nacional, sobre todo las que han logrado encontrar lectores en el exterior. Me refiero a las generaciones coetáneas del siglo veintiuno, que en este momento podrían girar en torno a los logros del quiteño Javier Vásquez y de los guayaquileños Gilda Holst y Leonardo Valencia.

Lo que quiero proponer como reivindicación es que tanto De la Cuadra como sus contemporáneos ecuatorianos Palacio y Salvador parecen haber hecho caso omiso de “modelos” sobre cómo escribir un cuento, y no solo porque textos normativos como el “Decálogo del perfecto cuentista” (1927) del uruguayo Horacio Quiroga no se publicaban todavía. El hecho es que los cuentistas ecuatorianos siempre han respirado un aire que no surge solo de los Andes o del Pacífico, sino que llega por medio de ellos desde un más allá que, si no admitido, eventualmente se ha convertido en el subtexto de sus narraciones más experimentales. Pueden ser aires de lecturas (los más), o simplemente de genio. Por esto creo que hay que releer cuentos como “Banda de pueblo”, una de las “novelinas” de *Horno*. El final casi onírico de ese cuento nos hace pensar más allá de las excitadas exclamaciones que reproduce, porque el “concierto” es con los lectores y su noción de lo fantástico (sea como género o impresión). El “aire” que mencionaba se nota entonces más en la práctica que en sus declaraciones, escasas, sobre el arte de escribir cuentos. Estos autores no querían reducir su protesta a binarismos fáciles, y si no se movieron en vida en la República Universal de la Letras fue por el destiempo que afectaba entonces a todo cuentista hispanoamericano de países desdeñados por los centros culturales. Pero si vemos en los cuentos de De la Cuadra la recuperación de una riquísima realidad

alterada en sus dimensiones, estaremos más cerca de todo lo que hace que se considere literario a un cuento que parece simplemente “realista”.

Por lo anterior, no creo gratuita la coincidencia de que tanto De la Cuadra como Palacio y Salvador (otro guayaquileño) hayan nacido unos tres años aparte y hayan contribuido inmensamente a que se internacionalizara la prosa del agobiado Ecuador. Hay que aclarar, sin embargo, que la idea de “internacionalizar” no quiere decir vender o venderse al mejor postor exterior, lo cual implica varios factores harto conocidos, y repetidos, entre los especialistas. Más bien, internacionalizarse debe ser concebido como una actitud sana y vital de los autores, mediante la cual ven más allá de sus límites físicos y conceptuales, y, particularmente en países como el Ecuador, más allá de posiciones seudoideológicas intransigentes. Parafraseando otra vez a Barrenechea, las razas que aparecen en los cuentos de De la Cuadra no tienen que ser las del Ecuador o el continente americano porque son, más bien, las de cualquier oprimido en cualquier lugar del mundo, y también porque son las fuerzas de una pugna superior que engloba esas razas: las de potencias centrales y pueblos marginales. A esa visión se debe añadir la pugna entre los intérpretes continentales del cuento hispanoamericano y ecuatoriano con los locales. La realidad es que la batalla es menos simple de lo que se piensa, porque De la Cuadra, Palacio y Salvador y ahora Vásquez, Valencia y Holst nunca creyeron en la falta de compromiso. Precisamente, la primera tríada estaba entre los primeros en darse cuenta y denunciar los males sociales que siguen afectando al Ecuador (los tres fueron miembros del Partido Socialista), como haría cualquier bien pensante. Sin embargo, adelantándose a autores como Cortázar (para quien la revolución en el lenguaje fue un tipo de compromiso político), la tríada de ecuatorianos que he discutido no creían en el tipo de reflejo que puso tan de moda el realismo social. El realismo era para ellos más que una constante recriminación contra la literatura “ilógica”. El realismo es, sobre todo, una manera de decir que no les gusta la verdad que hay bajo el calor o el frío de las zonas del país. Hagamos entonces los debidos conjuros, y que mejor que los cuentos de De la Cuadra para permitirnoslo.