

GENESIS Y VIGENCIA DE «LOS SANGURIMAS»

Que en un congreso como éste aparezca el nombre del ecuatoriano José de la Cuadra (1903-1941), quien en más de un manual literario figura como narrador de protesta social, parece de antemano imposible. De inmediato, lo tal plantea preguntas en cuanto al concepto de «vanguardia».

Renato Poggioli, quien ha estudiado la cuestión de una posible identificación y coincidencia de lo político y lo literario en la vanguardia, ha llegado a la conclusión de que en nuestros días hay que hablar de dos vanguardias. Poggioli, sin embargo, procede con más cautela cuando ya no pisa terreno europeo, anotando que «only in those avant-gardes flowering in a climate of constant agitation, as, for example, modern Mexican painting (which one might hesitate to call avant-garde without hesitation), does such coinciding seem to make itself permanent»¹.

Los juicios de Poggioli invitan a reflexionar sobre el fenómeno hispanoamericano. En revistas de amplia difusión, como *Amauta* (1926-1930), la identidad de una renovación cultural-artística y sociopolítica está claramente establecida. Si tal identidad proviene de lo que Poggioli llama «agitation», debería investigarse más a fondo.

En el número tercero de su revista, José Carlos Mariátegui ya no habla sólo de «renovación» conforme lo había hecho en el primero, sino que además prosigue a determinar lo que entiende por «arte nuevo»: «No podemos fijar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una renovación artística no se contenta de conquistas formales»². Está a

¹ *Theory of the Avant-Garde*, trad. por Gerald Fitzgerald (Cambridge: Harvard University Press, 1968), p. 96.

² «Arte, revolución y decadencia», *Amauta*, núm. 3, (noviembre de 1926), p. 1.

ojos vista que, para Mariátegui, «arte nuevo» es aquél que en su función de descubrimiento e invención representa una rebelión contra las normas y las reglas tradicionales no sólo en lo técnico, sino también en lo espiritual.

Así entendida la vanguardia, Cuadra pertenece a ella. Pertenece en el sentido de que rompe con el pasado y abre la pauta de lo que ha de ser el futuro³. Sin duda, esa doble premisa fue lo que motivó a Fernando Alegría a llamar a *Los Sangurimas* (1934) una obra «precursora del moderno tremendismo español»⁴, y en otra ocasión a sugerir que «los devotos de los Buendía le den una buena mirada a *Los Sangurimas* de José de la Cuadra»⁵.

Los juicios de Alegría deslindan dos de las coordenadas que organizan la teoría y práctica narrativa de Cuadra. Sin entrar en mayores detalles, valga sólo decir que, por un lado, el guayaquileño entrega imágenes de un mundo monstruoso, esperpéntico —sin necesidad de recurrir a cóncavos espejos—, inédito, en que el hombre aparece abismalmente huérfano y en constante búsqueda de afirmación y de armonía, búsqueda que no pocas veces se traduce en vesánicos y violentos desahogos de ira reclamando solidaridad. Por otra parte, Cuadra da forma a una realidad en la que la tendencia mítica, lo hiperbólico, la tragedia, lo cómico y lo extraordinario tienen un papel fundamental⁶.

Pero no debe haber un malentendido respecto a estos apartados. La presencia de lo tremendo y de la tendencia mítica en la obra de madurez de Cuadra responde a una toma de conciencia y de protesta por las

³ Cabe mencionar aquí, sin embargo, que Cuadra estaba al tanto de lo que ocurría dentro de los cenáculos literarios de vanguardia. Colaboró en calidad de redactor en la revista *Savia* (1925-29), de Guayaquil, gaceta en cuyas páginas el arte de avance halló amplia acogida. Además de Cuadra, entre los que contribuyeron a la armada de dicha revista figura también el nombre del poeta Hugo Mayo, cuyos versos representaron al Ecuador en el conocido *Índice de la nueva poesía americana* (1926) de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges. Una hojeada de *Savia* establece que en Guayaquil había familiaridad con las publicaciones y las promociones artísticas más recientes de Europa y del continente. Para citar sólo un ejemplo, en el número 33 de *Savia*, correspondiente al 30 de octubre de 1927, se publicó una rigurosa y elogiosa reseña de Mario Nerval sobre *Tentativa del hombre infinito* (1926) de Neruda, reseña nada convencional en sus observaciones sobre la renovación estética que este poemario representaba.

⁴ *Historia de la novela hispanoamericana* (México: Studium, 1965), p. 267.

⁵ «Diálogo con Fernando Alegría: Novelas, novelistas y críticos», *Mundo Nuevo*, núm. 56, febrero de 1971, p. 45.

⁶ Para una discusión más detallada de varios de los puntos aquí apenas expuestos véase mi *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976).

ingratas y denigrantes condiciones de vida en su país. Tal —y hay que reconocer cuán peligroso es conjeturar sobre la génesis de una obra— constituye el punto de arranque de su producción artística, especialmente si se tienen presentes las varias declaraciones de Cuadra en cuanto a los objetivos de su literatura. Cuadra anhelaba, no desprovisto de ironía, hacer tabla rasa con los mitos de la realidad ecuatoriana, o por lo menos desacreditarlos.

Lo monstruoso, lo mitopoético y la degradación del mito configuran *Los Sangurimas*, obra que relata la crónica genealógica de una familia a lo largo de cinco generaciones con énfasis en las tres últimas: «un árbol de tronco añoso, de fuertes ramas y hojas campeantes a las cuales, cierta vez, sacudió la tempestad»⁷. Pero más allá de entregarnos la fabulosa «gesta» de una estirpe, Cuadra estaba ensayando algo nuevo en lo literario. Esa novedad está claramente sentada en el subtítulo de la obra: «novela montuvia». Cuadra anunciaba allí que emprendía el descubrimiento de una forma cuya incitación provenía en buena parte de las prácticas narrativas empleadas por el conglomerado montuvio; prácticas que en el emparejamiento de lo fabuloso y de la historia recuerdan a las sagas de antiguo⁸, y que en el modo de disposición de la materia narrativa —proliferación de planos, fragmentación, engaste de escenas y cuadros para organizar secuencias, ausencia de conjunciones y de una trama definida, desplazamientos temporales— remiten al cinematógrafo, a la poesía y a procedimientos narrativos puestos en boga en tiempos modernos.

Pero la mayor originalidad y acierto de *Los Sangurimas* estriba en la manera en que se controla la «perspectiva temporal»⁹ para obrar la creación y destrucción del mito y para estructurar con empeño totalizador los múltiples agentes que componen la realidad montuvia. La realización de tales objetivos inmediatamente debió de haberle impuesto a Cuadra problemas de composición: Específicamente, cómo dar forma a una realidad —la del montuvio— que se inclina hacia la transmutación de los hechos, que no se atiene a los científicos principios de causa y efecto,

⁷ *Obras completas de José de la Cuadra*, prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco, notas de Jorge Enrique Adoum (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958), p. 451.

⁸ En Robert Scholes y Robert Kellogg, *The Nature of Narrative* (New York: Oxford University Press, 1971), pp. 43-50, hay amplia información sobre la síntesis de la historia y la fábula en las sagas.

⁹ Sobre el fenómeno de «perspectiva temporal», véase Roman Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art.*, trad. por Ruth Ann Crowley y Kenneth R. Olson (Evanston: Northwestern University Press, 1973), pp. 94-115.

que se lanza más bien hacia soluciones extraordinarias y maravillosas¹⁰. Cuadra necesitaba resolver la cuestión de ordenar y expresar creíblemente, sin caer ni en el pintoresquismo costumbrista ni en el mero documento, una realidad formada e informada por tendencias míticas. Cuadra precisaba inventarse una manera de determinar el importantísimo problema del narrador.

En parte halló la respuesta en la tradición oral narrativa del pueblo. Cuadra puntualizó las características de ésta al fijarse que «en la narrativa es donde la impulsión artística del montuvio alcanza expresiones insignes. Su innata tendencia mítica... halla aquí cauce amplio». En ese mismo escrito anotó que el montuvio gusta de recrear, exagerándolas, cargándolas de misterio, traduciéndolas en leyenda y mito, las empresas y hazañas de los hombres del agro. Esas hazañas «son referidas en tono heroico, complicadas de múltiples episodios y salpicadas de preciosas descripciones»¹¹. Lo que Cuadra tenía que hacer era aprovechar esa tradición verbal y plasmarla artísticamente en su obra.

Para efectuar tal propósito se sirvió de un narrador en tercera persona, cuya presencia, en las tres partes y el epílogo que comprenden *Los Sangurimas*, varía de acuerdo con la distancia temporal que lo separa de los hechos. Cuando los sucesos forman parte de un pasado indeterminable, teñido de fábula, y acerca del cual el narrador se ha percatado sólo de oídas, éste tiende a disiparse, su labor es suplantada por las heterogéneas remembranzas e interpretaciones de los personajes mismos o por la voz imprecisa de una memoria colectiva. A su vez, cuando se trata de incidentes que el narrador indica conocer o haber visto de cerca, lo opuesto ocurre. Así, tanto mayor es el intervalo de tiempo que media entre el narrador y lo narrado; tanto más desaparece el narrador; tanto más evidente es el alma popular y folklórica; tanto más se descompone el hilo de la acción y se abandona la narración lineal.

En la primera parte del tríptico de *Los Sangurimas*, la presencia de la perspectiva popular es más pronunciada y domina el relato. La obra es una teratología polifónica. La participación del narrador se reduce casi a la de un ensamblador de insólitas anécdotas que giran en torno a don Nicasio Sangurima, el legendario patriarca de la familia. Uno de los rasgos estilísticos que caracteriza esta función es el constante recurso a vagas expresiones como «se susurraba», «decíase», «contaban alguna

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, trad. por Francisco González Aramburu (México: Fondo de Cultura Económica, 1964). Consúltese este texto para observaciones en torno al principio de «causa» en la mentalidad «primitiva».

¹¹ *El montuvio ecuatoriano*, en *Obras completas de José de la Cuadra*, páginas 884-85.

vez», «relatan», y otras que puntualizan el punto de mira y la ubicación temporal del narrador dentro del marco novelesco. Tales expresiones, que aluden y remiten a una memoria colectiva, forman parte de oraciones y frases que sirven como encabezamientos para apuntar los episodios que el «actor», a quien el narrador delega el relato, retrae «objetivamente» al presente¹². Este «actor» puede ser un personaje principal, un espectador de un prodigioso hecho o alguien sin identidad concreta que recuenta algún sobrenatural suceso que entreoyó de segunda o tercera mano.

El procedimiento logra máximos efectos artísticos cuando la intención es relatar casos prodigiosos, historias y leyendas que son difíciles, cuando no imposibles, de explicar racionalmente. Para contrarrestar el carácter insólito de la anécdota que se cuenta, el narrador cede deliberadamente su función a un narrador-testigo, quien refiere el pasado incidente matizado por su peculiar sentido del mundo. El método, además de conferir más credibilidad a la situación, cumple con revelar la perspectiva de una memoria popular y con impregnar la narración de un aura oral.

Lo popular y lo oral se intensifican cuando se relaciona algo sobrenatural que nadie en el relato puede sustanciar con datos empíricos de ninguna índole. En tales ocasiones, el narrador no es el único que casi se esfuma, sino que incluso los personajes que rememoran, por mucho que se advierta su presencia, pierden toda identidad, asumen las cualidades de un narrador «coral», anónimo. Se trata de entes que reiteran cosas oídas. Cualquier fundamento «histórico» que lo referido pueda haber tenido ha desaparecido, cae en la ambigüedad, ha sido alterado por la fantasía de la gente y por el tiempo. La acción se desmonta. Lo mitopoético prevalece. El protagonista de estas narraciones, don Nicasio Sangurima, exhibe atributos superiores que las murmuraciones de la voz colectiva se han encargado de repetir y mudar hasta el asombro hiperbólico y la comicidad.

Esa voz colectiva infunde un auténtico tono verbal y legendario: más que leer la narración, se la escucha. Esta sensación se acentúa aún más en vista de que los actores-narradores dirigen sus parlamentos a un auditorio, implícito o explícito de sus congéneres. Estos, cuya mayor responsabilidad es emitir afirmaciones, exclamaciones o preguntas breves sobre lo que oyen contar o recontar, invariablemente permanecen anóni-

¹² La referencia es a la noción de «método objetivo» de narración. Sobre el asunto, véase René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature*, Third Edition (New York: Harcourt, Brace & World, 1962), pp. 223-25.

mos, juega el papel de una suerte de acompañamiento que hace eco a lo que oyen con expresiones como «así es», «claro», «¡ah!», «así ha de ser» y otras de la misma laya. Sólo en contadas ocasiones los interlocutores ofrecen comentarios sobre lo narrado; entonces devienen un protagonista colectivo, un coro a través de cuya perspectiva se reflejan las varias actitudes, remembranzas y embustes de la comunidad.

Tales colofones, estribillos, codas, redobles o como quiera llamárseles abundan en la obra y caracterizan la presencia de los anónimos interlocutores. Son como «fórmulas» que aparecen acompasando rítmicamente los parlamentos del actor-narrador. Esas locuciones representan un aspecto clave de la manera en que la voz narrativa se prolifera y nutre de la auténtica tradición oral y mítica.

En la segunda parte de *Los Sangurimas* siguen manifestándose los mismos procedimientos narrativos, con la diferencia de que ahora se pronuncia la presencia del narrador en tercera persona. El lector se informa de lo narrado, mayormente a través de los resúmenes, descripciones o interpretaciones que panorámicamente y por su cuenta transmite el narrador, lo cual no implica que éste no siga recurriendo a las versiones que la memoria colectiva ha dado de ciertos sucesos. El cambio más bien radica en que en vez de únicamente presentar la perspectiva popular por medio de cuadros más o menos escénicos y por medio de anónimos parlamentos, el narrador frecuentemente opta por filtrarla a través de sí, por matizarla con sus propios comentarios. Al respecto, cuando lo que comunica le parece exagerado, en ocasiones emplea un método que consiste en, primero, referir lo que se murmura sobre algún asunto para, segundo, proceder a cuestionarlo y luego, tercero, aparentemente acabar aceptándolo. Este recurso logra que el lector, desarmado, conceda como posible lo que al principio resultaba inverosímil.

La mayor diferencia entre la primera y la segunda parte, en cuanto a la disposición de la narración, se la halla en la interrelación entre el narrador, la memoria colectiva y la perspectiva de los personajes principales. El narrador tiende ahora a intervenir en el relato, incluso juzga a los protagonistas. Influye así en el sentido ético del lector hacia los personajes. A su vez, la voz de la memoria colectiva ya no proyecta a los protagonistas como seres superiores cobijados por el manto de lo prodigioso. Las conjeturas, habladurías y murmuraciones de la opinión popular se mantienen dentro de lo probable y derivan de situaciones concretas, aunque llaman la atención sobre las singulares hazañas y aberraciones de los protagonistas. La presencia de éstos se manifiesta desquiciada, fuera de norma y hasta monstruosa, pero no desemboca en lo maravilloso. En términos de distancia temporal, el pasado aquí es mucho

más inmediato, es tocado por la actualidad. La leyenda, en suma, todavía no ha desplazado a la «historia», aunque está claro que es inevitable que así ocurra.

En la tercera parte de *Los Sangurimas*, el narrador ya está sobre los hechos actuales de la realidad ficticia. La narración es poco más o menos un testimonio en tercera persona. La voz de la memoria colectiva se ha disipado, es apenas perceptible. Así no se recurre a leyendas de milagros y chismes suplidos por el sentido popular. La voz del narrador pasa al primer plano, se convierte en una especie de cronista de horribles y precisos sucesos expuestos cronológicamente. El relato adquiere un cariz de reportaje documental con cierta cualidad cinematográfica. Para mayor efecto técnico, en una especie de *collage* narrativo, incluso se simula incorporar comentarios sacados directamente de artículos periodísticos en que se comentan negativamente las actitudes de los personajes: «en esos artículos, los Sangurimas eran tratados como una familia de locos, de vesánicos, de anormales temibles»¹³. De tal manera, la tercera parte llega a ser una contraposición desencantada del mundo de la primera. La yuxtaposición y contraste de las partes revelan que el mito y la leyenda tienen su matriz en la violencia y lo tremendo. Cuadra ha logrado, gracias al diseño de su obra, crear y destruir un mito. En otras palabras: «desmitificar» la realidad.

No obstante el sentido de necesidad y urgencia que ese cometido encierra, lo impresionante de la obra son sus cualidades puramente literarias; Cuadra crea un orden plenamente realizado que, a pesar de remitirnos a circunstancias concretas, se sostiene por sí solo. Al presentar y cuestionar una realidad multifacética y extraordinaria donde hallan cabida seres alienados y monstruosos, al recurrir a la hipérbole y la comicidad, al recurrir a procedimientos configuradores del mito y al disponer la materia narrativa por medio de múltiples planos que se desplazan y fragmentan, *Los Sangurimas* anuncia su insurgencia formal y temática, anuncia su vigencia y modernidad. Así, en 1934 se coloca a la vanguardia espiritual y técnica de promociones que se consolidarán después en la narrativa hispanoamericana.

HUMBERTO E. ROBLES

Northwestern University.

¹³ *Obras completas de José de la Cuadra*, p. 509.

